د. كمال خير بك

حركية الحداثة في الشعر العربي المعاصر

دار الفكر

حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر

كمال خير بك
دكتوراه دولة في الآداب

حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر

دراسة حول الإطار الاجتماعي - الثقافي للاتجاهات والبُنى الأدبية .

قام بالترجمة: لجنة من أصدقاء المؤلف



الطبعة الثانية

١٤٠٦هـ - ١٩٨٦م

الطبعة الاولى 1982

دار الفكر
بيروت
لبنان

المكاتب : البناية المركزية - هاتف : ٢٤٤٧٣٩ - ص ب : ١١/٧٠٦١
المطابع والمعمل : حارة حريك - شارع عبد النور - هاتف : ٣٩٠٦٦٣ | ٨٣٨٢٠٢ ٨٣٧٨٩٨
برقيا : فكير - تلكس : ٤١٣٩٢ فكر FIKR 41392 LE

العنوان الأصليّ للكتاب

KAMAL KHEIR BEIK
Docteur ès lettres

Le Mouvement Moderniste de la poésie arabe contemporaine

Essai de Synthèse
sur
le cadre Socio - culturel, l'orientation
et en structures littèraires.

Publications orientalistes de France
1978

طبع النص الفرنسي ونشره
المطبوعات الاستشراقية الفرنسية
ضمن سلسلة « عربية »

« هذا الكتاب أطروحة للدكتوراه في الأدب، قُدّمت إلى جامعة جنيف في ٢٨ ـ ٦ ـ ١٩٧٢ ، ونالت، بالإجماع درجة الشرف العُليا مع تقدير اللجنة المناقشة » .

ومع أن النص قد دُفِعَ إلى المطبعة عام ١٩٧٣ فإن الظروف الخاصة بأحداث لبنان قد أخرت طبعه ونشره بالفرنسية حتى عام ١٩٧٨ .

المؤلف

المجد للشعر.. في الأزمنة كلها

توطئـة

سأحاولُ هنا، وفقاً للتقليد المتّبع، أن أقدم خلاصة لهذه الدراسة: تعليلات اختيار الموضوع، والسياق الذي انتهى بالكتاب إلى شكله الحالي، والعمل الذي تم تحقيقه في هذا الشكل، وأخيراً المنهج الذي تم اتباعه فيه.

لماذا الشعر العربي الحديث؟

مؤكدٌ أنّ كَوْني قد عايشت ولادة هذا الشعر وتطوره، وساهمت في جانب من خطواته الأولى، لا يشكل إلا السبب الباطني (أو الشخصي) للإختيار؛ وهو السبب الذي يظل أقلّ تبريراً بالتأكيد. ولكن وجودي داخل هـذا التيـار، وإسهـامـي في الحركات الفكرية التي كانت تحيطه وتوجهه، قد دَفَعاني أنا وبعض الرفاق، إلى التفكير طويلاً بطبيعة الظاهرة، ودلالتها.. وذلك بالإرتباط مع مجموع المشاكل الإجتماعية - الثقافية التي كنا نجهد في وعيها. وقد قاد هذا التفكير إلى إيضاح نقطتين هامتين:

أولاً: أن ثمة علائق عضوية مؤكدة بين ولادة الشعر العربي الحديث وتطوره، وتوجهاته، وبين مجموع الظروف التي حاولت اليقظة العربية réveil أنّ تتحقق وسطها؛

وثانياً: أن هذا الشعر لا يشكل ردّة فعلٍ، سالبةٍ وموجبةٍ في آنٍ معاً، على هذه الظروف، وإنما يشكّل، إلى ذلك، انعطافةً حاسمةً في تاريخ شعرنا، تبدو مرتبطة بتحول عميـق في الإختيـار الفكـري والروحـي والإبـداعـي لقسم كبير مـن الانتلجنسيا العربية. هكذا بَدا لي الاهتمام الذي يجب صبُّه على هذا الشعر الجديد مُبرّراً بما فيه الكفاية، بالرغم من أن عرض - بل تحليل - ظاهرة لا تزال في طريقها إلى التشكل، يبدو كما لو كان مشروعاً آنياً، مهدَّداً بالكثيرِ من احتمالات النقص وأخطاء الحكم. مع ذلك فإن هذا المشروع الذي يبرره حجم الظاهرة المدروسة وأهميتها يظل يتمتع بالعديد مـن الإمتيـازات؛ غير أنها امتيـازات معرضة للتضاؤل وربما للزوال في خضم التشابك اللاحق للأحداث. ويتمثل واحدٌ من هذه الامتيازات - وهو ليس أقلها أهميةً - بالإمكانية المتاحة للقبض

على اللحظة التاريخية، وعلى ولادتها ونموها، عبر حيويتها التعبيرية وأثرها المباشر الحيّ، أكثر مما يتهيأ ذلك عبر الاستعادة التالية للأحداث. لأنه إذا كانت الطريقة المتمثلة بترك الظاهرة «تشيخ» وتطرح آثارها النهائية تمكّن من تأملها في كلّيتها وامتداداتها المتعددة، أي من «إعادة تسطيرها»، في سياقها التاريخي، فإنها يمكن أن تقود بالمقابل إلى إضاعة بنائها الديناميكي والذاتي في الحيز الإجتماعي والتعقد السياقي للحظة، هذا البناء الديناميكي أو إعادة البناء الذي يتحقق في ضوء الأفعال، وردود الأفعال الصادرة عمّن يسهمون في خلق الظاهرة ومعاناتها في الوقت ذاته.

وإذا كان مشروعٌ كمشروعنا يعاني من بعض الثغرات بالمقارنة مع منهج الإحاطة (أو التبحّر érudition) الأدبي التقليديّ - الذي لا يمكن إلا أن نحترمَه - والذي يعكف من ناحيته على دراسة الحقيقة والتاريخ، فربما كان مشروعنا يتمتع بفضيلة الانفتاح المباشر على الواقع وعلى حَركات الواقع.

ضمن هذه المُقارَنَة، سيُضاف إغراءُ «الانحياز» إلى خَطَر «الجزئية»، من حيثُ أنّ الباحث يجدُ نفسَه معنياً ومستهدفاً في الظاهرة التي يدرسها، ومن حيث أنه يتخذ مكانهُ منها في الداخل. لكن هنا أيضاً، وفيما وراء الضمانة - التي تظل نسبيةً دائماً - للموضوعية الواعية للباحث ومنهجه، فإنه يظل ينتظر التثمين الممكن اعطاؤه لقيمة الشهادة المطروحة، مهما كانت هذه القيمةُ متواضعةً، أو هشّة.

وفيما عدا «اللاهوت» الإسلامي وما يرتبط به من ميادين، فما من فرعٍ من فروع التاريخ العربي استطاع أن يحظى بمثل الاهتمام الذي صبّهُ مستشرقو اللغة الفرنسية على الشعر العربي القديم، الذي كان طبيعياً أن يحظى بمثل هذا التعاطف والاعجاب. غير أن هذا الاهتمام الذي تسوّغه المسافة التاريخية الواجب توفرها من أجل تمحيص الظاهرة المدروسة، تلك المسافة التي تشكل ضرورة لا غنى عنها لمنهجية البحث الأكاديمي، يبدو أنه يسهم في تكريس الحرمان الذي يعاني منه حاضر الشعر العربي، وممثليه الذين ينزعون، هم أيضاً، لأن يُعرَفوا من قبل أولئك الذين يعتبرونهم، في آن معاً، مغايرين ومشاركين في عالمية التراث، والمصير الشعري.

مؤكد أن فهارس البحوث المهتمة بالعربية تحيلنا أحياناً إلى عناوين كـ «الشعر الحديث» أو «الشعر المعاصر». ولكن تمحيصها سرعان ما يردنا إلى ظمئنا ذاته. إذْ أن اساءةَ فهمٍ واختلاطاً تعبيرياً يظل سائداً هنا. فصفة «الحديث» أو «المعاصر» مكرسة، غالباً، لشعر ما قبل الحرب العالمية الثانية وامتداداته الحالية في شعر ممثليه الذين لم يختفوا

كلياً من الساحة الشعرية .

والواقع، أنه فيما عدا بعض المحاولات التي تستحق الاطراء، ولكن التي تظل جزئية ومعزولة للأسف، يظل الشعر العربي المعاصر يلاقي اهمالاً مُحزناً، على صعيد الأبحاث، والإعلام الأدبيّ على حدٍّ سواء، (اللهم إلا إذا كانت ثمة محاولاتٌ قيد العمل لم أطلع عليها بعد). وباستثناء دراسة موجزة لسيمون جارجي في مجلة أوريان (شرق) Orient (العدد: ١٨، عام ١٩٦١)، فإن المحاولات المشار إليها تستند غالباً إلى تصنيفات « الثيمات » الأساسية والموضوعات، أو انها تكتفي بالعرض المجمل، معتمدة مصطلحات قديمة دون تمييز بين الحداثة والمعاصرة خالطةً، بهذا، بين عالمين شعريين اثنين، قائمين في الشعر العربي الحاليّ .

ويستند هذا الخلط إلى مفهوم تحديديّ ـ زمنيّ يمثل « الشعر الحديث » بطبيعة تسميته العربية ليس، فقط، الانتاج الشعري الصادر في الأزمنة الحالية، بل على وجه التحديد: نوعاً شعرياً جديداً، ينفصل بصورة ملموسة عن القصيدة العربية التقليدية، الكلاسيكية أو الرومانطيقية ـ انفصالاً يتضح على صعيد البنى وانماط التعبير كما يتّضح على صعيد القيم الشعرية .

وقد شهد هذا الشعر بداياته مع ولادة « الشعر الحر » أو « البيت الحر » vers libre في العراق عام ١٩٤٧، وعرفَ تطوراً متفاوت الأهمية طوال عشر سنوات، حتى تأسس تجمّع مجلة « شعر » في لبنان عام ١٩٥٧، الذي كرس نشاطه، بصورة حصرية، لقضية الشعر الحديث. وإذا كان هذا التجمّع قد أسهم في نجاح القصيدة الجديدة على نحو حاسم، فإنه قد استطاع، في الوقت نفسه، أن يخلق عبر مجلته وعبر « خيبه » الشعريّ، حركة حَداثةٍ حقيقية، ربطتْ بين التحول الشكلي وبين الدعوة إلى توجه مفهوميّ جديد كان يتجاوز أحياناً الشعر، ليبلغ جُماع الموقف الثقافي والأونطولوجي بوجهٍ عام .

ما تحاوله هذه الدراسة، بالتحديد، هو تقديم هذا النوع genre الشعري، وبَلْوَرة ملامحه الأساسية على ضوء هذا التوجه. لهذا السبب، قصرنا جهودنا على دراسة أعمال تجمّع « شعر » الذي قدم نفسه باعتباره الممثل والناطق بلسان الحداثة الشعرية حتى عام ١٩٦٥[1] .

١ـ سوف تشمل الدراسة اعمال العراقيين الثلاثة: بدر شاكر السياب ونازك الملائكة وعبد الوهاب البياتي، خصوصاً باعتبارهم ممثلين للحقبة الأولى من نشوء البيت الحر والشعر الحديث. لكن ستتم الاشارة، من جهة اخرى، إلى الموقف النظري للسياب والملائكة، وللاتجاه الشعري لكل منها، في حدود اتصالها اتصالاً مباشراً بالتوجه الحديث لتجمع « شعر ». لهذا فإن البياتي، الذي ظل بعيداً، كلياً، عن التجمّع ومجلته، وارتبط، داخل حركة الحداثة الشعرية، بإتجاه ايديولوجي ينادي بالواقعية الإشتراكية، لن يتم التطرق إليه إلا في حدود ما يتمتع به من مشترك مع الحداثة الشعرية .

وقد اخترنا كحد نهائي لهذه الدراسة عام ١٩٦٤، الذي يشير إلى نهاية حقبة محددة من تطور الشعر العربي الحديث، ويقدمه كشيءٍ مكتملٍ يَهَب نفسهُ للدراسة والتحليل. في نهاية هذا العام، توفي السياب (في الرابع والعشرين من شهر كانون الأول)، كما توقفت مجلة «شعر»[٢] عن الصدور (صدر عددها الأخير في خريف هذا العام).

ومن جهةٍ أخرى، فإن نهاية هذه الحقبة ستشهد ولادة شعر جديد، سيشكل شعر المقاومة الفلسطينية واحداً من تياراته المهمة. وانطلاقاً من المنجزات الأولى للشعر العربي الحديث، سينمّي الجيل الجديد اتجاهات عديدة لن يتم التعرض إليها في اطار هذا البحث، الذي لن يتوقف عند نتاج ما بعد الفترة الزمنية التي تعنى بها الدراسة. وخارجاً عمّا قدّمه العراقيون الثلاثة (السياب والملائكة والبياتي) وكذلك الموقف النظري للسياب والملائكة، فستعنى هذه الدراسة بخط الحداثة الشعرية، والمفهومية، والتعبيرية، مثلما سَهِرت حركة «شعر» على تسطيره. وبذا فإن هذه الدراسة ستتضمن نقصاً آخرَ يتمثل بعدم التوقف عند الاتجاهات الفكرية والأدبية لعددٍ من شعراء الحداثة وخصوصاً في مصر، الذين يحتلون موقعاً أكيداً، ولكنه لم يمنحهم في الحقبة المدروسة أهمية «شعر» ذاتها، بالقياس إلى مجموع حركة الحداثة.

وتندرج القطيعة التي أحدثها الشعر الحديث مع الشعر العربي التقليدي في سياق أزمة اجتماعية وحضارية، ينبغي النظر إليها انطلاقاً من التطور الخاص بالإطار المحلي، ولكن، أيضاً، انطلاقاً من العلاقة التي لا مفرَّ منها مع ثقل العالم الخارجي، هكذا، دون أن أغامر بالحديث عن سوسيولوجيا أدبية، فإنني قد اخترت، في البدء، أن أقدم الشعر الجديد وتوجهه الفكري واختياراته الفنية والمشكلات التي يثيرها، عند هذا المستوى الذي أشير إليه وليس في الحدود الضيقة للعرض الأدبي والتبحر.

وكنت قد فكرت في الشروع وشرعت في تحقيقه عام ١٩٦٧ في «المدرسة التطبيقية للدراسات العليا» بباريس، بتشجيع من البروفسور جاك بيرك Jacques Berque وتحت إشرافه. ولكن انتقالي إلى جنيف لظروف شخصية، وكون الإتصال بالبروفسور بيرك قد أصبح عسيراً في مثل هذه الحال، جَعَلاني أطلب موافقته ـ التي حظيت بها ـ لنقل مشروع الأطروحة إلى جامعة جنيف، حيث تفضل البروفسور سيمون جارجي Simon Jargy بالإشراف على البحث، وتوجيهه بمعرفته العميقة للشعر العربي والإهتمام الخاص الذي يمحضه لحركته الحديثة.

٢ـ لقد عاودت مجلة «شعر» الظهور في صيف ١٩٦٧، على يد هيئة التحرير ذاتها، فيما عدا أدونيس. ولكن هذا الظهور المعاود تَحقّقَ في ظروف مغايرة، وبوجهٍ جديد تجاوز التطور اللاحق للشعر الحديث أهميته.

ثم أن حب البروفسور جارجي للدقة، وتفضيله لميدان من البحث يظل أثيراً عنده، جعلاه يرغب بتوجيه البحث وجهة جديدة، هي أكثر قرباً إلى التقليد الأكاديمي الاستشراقي، خصوصاً فيما يتعلق بحقل البُنى العروضية لهذا الشعر. إن مشروعي الاولي لم يكن ينوي، في الحقيقة، أكثر من عرض محدود لهذه البنى، ولكن التوجيهات المشجعة لاستاذي المشرف دفعني إلى القيام بأبحاث واسعة حول التجديد العروضي والوزني للشعر الحر. وهذا ما قادني إلى جهد طويل في التعرف مكّنني في البدء من تقديم العروض الجديدة لهذا الشعر، وتسليط الضوء على بعض جوانبه الوزنية، من أجل أن أحدد، في الختام، وجهة جديدة للمشروع.

ولكن ايضاح العروض الجديدة، وتجديداتها الوزنية، لم يكن ممكناً دون تقديم العروض والوزن الكلاسيكي، وبَسْط تطورها، وخصائصها التي كانت مرفوضة، أو جرى تطويرها في مختلف تنويعات الشعر الحر. وكان يجب أن يحتل هذا التقديم مساحة فصلين من القسم الثالث، مهدّداً، بهذا، توازن البحث وتقسيمه.

فمن أجل إيضاح التجديدات الوزنية، وفهمها، لم يكن كافياً الاقتصار على دراسة تحولات « اللهجة » الشعرية عند المستوى الأدبي، أو في ضوء التواصلات السوسيولوجية ـ وهذا ما كنت قد اقترحتُهُ على نفسي في بداية المشروع ـ وإنما كان يلزم افساح المجال لعرض خاص لتحوّلات « اللغة » الشعرية، عند مستوى القاموس والتركيب والبناء الأسلوبي والنُطق. وكان هذا الجهد الذي بذلتُه من أجل توفير إحاطةٍ فيلولوجية (فقهية ـ لغوية) شديد الصعوبة على صاحب البحث، خصوصاً في غياب المعرفة الكافية بالإشتقاقات الفرنسية أو الاغريقية ـ اللاتينية. وهكذا فإن جهودي في ترجمة التجاوزات الملحوظة عادة، في الأعمال الحديثة وإيضاح هذه التجاوزات، لقواعد اللغة الكلاسيكية، قد باتت محدودةً وقصيرةَ الباع بشكل واضح، بفعل حدود التمكّن الشخصي أوّلاً، وكذلك بسبب الصعوبات الموضوعية التي تلازم عمل الترجمة والإيضاح التمثيلي ما بين اللغات.

ولكن تراكم المواد، والمصادر، التي كانت إحداها تستدعي الأخرى وتحفزها، وضعَني أمام معدّات بحثٍ هائلةٍ بطبيعتها وحجمها، لم يكن يسيراً العمل على مصالحتها مع جانب من البحث تم إعداده من قبل، أو أنه كان في طور الإعداد، وفقاً لتوجّه المشروع الأولي. ووجدتُني أمام مادة كافية لاعداد أطروحة أخرى مختلفة تماماً، تعني، هذه المرة، بالجوانب الشكلية للشعر الحديث.

ورغم بعض الشعور بالمرارة، فإن عليّ أن اعترف هنا بنوع من الرضى بهذه النتيجة، التي

لم يكن ممكناً تحقيقها لولا الارشادات المتواصلة من قبل البروفسور جارجي.

وقد تم انقاذ الفكرة الأولى للمشروع بفضل عاملين:

أولاً: وجود المدخل والقسم الأول من البحث، اللذين يستحضران المشكلات ومختلف المواقف، أي ما يشكل المستوى الواعي والايديولوجي - اذا صح التعبير - للتوجه الشعري الجديد؛

وثانياً: الإضاءة الإجتاعية - الثقافية التي تم تسليطها على مختلف المناحي الشكلية، والتي كانت مُحالةً باستمرار إلى مراجعها وسياقاتها الظرفية.

وهكذا تم وضع الشكل الحالي للاطروحة ضمن المخطط التالي:

أ - يطرح المدخل مشكلة أزمة اليقظة العربية وتحديث العالم العربي، عند مستوى تبادلاتها الأيديولوجية والإجتاعية - الأدبية؛

٢ - يتكفل القسم الأول بالقبض على تجلّيات هذه اليقظة في ولادة حركة الحداثة في الشعر العربي، وتوجّهها العام. ومن أجل تحقيق ذلك، عمدت إلى التطرّق، ولو بسرعة، إلى الوضعية الشعرية التي وُلدتْ فيها الحركة، وشهدتْ تطوراتها الأولى وسْطها، قبل أن اعرض ظروف تكون تجمّع «شعر» وتحديداته للحداثة الشعرية، ومواقفه النظرية بازاء المشاكل المطروحة، وفي النهاية الأزمة التي قادت إلى حل التجمّع لنفسه.

- أما القسمان الثاني والثالث، اللذان يشكلان الجانب الأساسي من هذه الأطروحة، فقد حاولت أن أعرض فيها المميزات الأساسية للشعر الحديث، كما هي حاضرة ومنبثة في الأعمال الحديثة، وأن أقارن بينها وبين شعارات الحداثة المعبر عنها في النصوص النظرية.

هكذا أكون قد أوضحت كيف انتهيتُ إلى تبنّي مُقاربَةٍ شكلية Approche formelle، تقوم، عبر القسمين المذكورين، على تفحص البنى اللغوية والإيقاعية، والشاملة، للقصيدة العربية الجديدة، موضوعةً كلها في سياق تطور الشعر ما قبل - الحديث.

وخارجاً عن الظروف التي قادتني إلى اختيار هذه المقاربة الشكلية، فإن هذا الإختيار يمكن أن يجد مسوّغه في عوامل عديدة، عملية ومنهجية ومضمونية. أكثر هذه الدوافع مباشرةً هو خوفي من الأبعاد الواسعة، بإفراط، التي لا بد وأن تتخذها دراسة «جوهرانية» étude fondamantaliste (أو مضمونية Thématique) وشكليّة، دون أن ننسى، بالطبع، خطر انعدام التماسك في التدليل والنتائج المستخلَصة. غير أنّ ما كان أكثر أهمية هو الإجابة على ضرورة حاسمة في تقديم الشعر العربي الجديد (ومحاولتنا هي الأولى

في اللغة الفرنسية على حدّ علمنا)، أقول تقديمه عبر ملامحه الأكثر قابليةً للإفصاح ـ وبصورة مشخّصة ـ عن مواصفات الشخصية الشعرية الحديثة. وإذا كان البروفسور جارجي قد أشار إلى أن الروح الباطنة (أو السرية) للعالم العربي تقاوم غزو الحضارة التقنية، فإن «التعابير» و«الأشكال» «والصيغ» هي التي تشكّلُ، في رأينا، الميادين الأساسية التي تتبلور فيها هذه المجابهة بين فرادة تلك الروح و«للمُماثلة» الغازية، المزعومةِ بـ «الكونية». وعند هذا المستوى أيضاً يقوم خطر الخلط بين «مُقاومة» العالم العربي وبين «استقالته» عن تطلعات مشروعةٍ ومتناقضةٍ في آن.

وبتعبير آخر، إذا كنا نتعرف بواسطة الاختيار الروحي على الكثير من «العرب» أو «الشرقيين» بين شعراء الغرب، فإن الشكل هو الذي يعيننا على معرفة الشعراء «الغربيين» في العالم العربي.

لقد حاولت، في الحدود الضيقة لهذا البحث، الذي واجهته، قبل كل شيء، الضرورة المزدوجة لطرح سؤالٍ جديد غير مطروحٍ من قبل، والإجابة عليه بالإحاطة المطلوبة، أقول حاولت أن أوضح ظاهرة «الشعر الحديث» المشدودة بين قطبين: التراث الشعري العربي، والأنماط الشعرية التي قدمها الغرب.

مع هذا، فلنُشِرْ إلى أن القطيعة مع التراث العربي، والالتقاء مع الأنماط الغربية لم تتم دراستها بطريقةٍ مقارنَةٍ، وإنما عبر انعكاساتها وأثرها المباشر على الوضعية الشعرية. لهذا فإن الإحالات إلى التراث، لم يكن ـ باستثناء البعض منها ـ مستقاةً من المصادر القديمة، وإنما من امتداداتها الحالية. ذلك أن تراث شعبٍ ما لا يتمتع، خارجاً عن قيمته التاريخية، بأية أهميةٍ حقيقية، ما لم يُعربْ عن نفسه في حياة هذا الشعب وتعابيره. وبالنحو ذاته، فإن تأثير النماذج والمفاهيم الغربية لم تكن مُتَتَبَّعاً في مصادره (وهذا ما آمل أن يشكل موضوع دراسة قادمة)، وإنّما كما يتضح في الأعمال والمواقف المتبناة. أي إن هذا البحث لا يزمع تعريف الغربيين بفَرادَتِهم الشعرية، وإنما متابعةَ آثارها في تحوّلات الشعر العربي المعاصر. على أية حال سوف يكون من السهل على القراء الغربيين أن يتعرفوا في المواقف الحالية لشعراء العربية إلى هذا «المفهوم» المألوف لدى الغرب أو ذاك، وأن يجدوا صيغةَ ـ أو في الأقل ملامحَ ـ هذا النموذج الشعري الغربي أو ذاك، وهي تتبلور في بعض الأعمال الشعرية العربية.

وفيما وراء التأثيرات الأوروبية، واستمرار بعض الجوانب التقليدية في الأعمال المعاصرة، وخصوصيات الهضم والتكيف، بل وحتى فيما وراء أصالة هؤلاء الشعراء وقيمتهم المؤكدة، فإن الأهم، في رأيي، هو الكشف، أو في الأقل التلميح، إلى الصلات المحتملة

بين خواصّ الإنجاز الشعريّ للطليعة ومميزاته، وبين التوجه الفكري والفني لحركة الحداثة . . هذا من جهة، ومن جهة ثانية بين هذا التوجه ومُجمَل المشكلات الإجتماعية - الثقافية اللصيقة بالإطار المحلي وأزمته في تحقيق الهوية والتطور والنهضة .

وإن إسهامَتي في هذا المضمار لهي من أشد الإسهامات تواضعاً . ويتمثل طموح الدراسة الحالية بتخطيط مدخلٍ لهذا الميدان، والتذكير بجوانبه الأساسية، والإيحاء بوجهة معينة في البحث والتحليل . وهذا ما يجب الأخذ به كما لو كان احصاءً انتقائياً للمواقف النظرية وجوانب الإنجاز الفني، وقد تم تصنيفها وتحليلها ضمن اختيارٍ نقديّ، وفي إطار محاولة تركيبية . مع هذا، وبالرغم من حرصي على الحفاظ على تماسك البحث وتوازنه، فإنني لم أحصره في توجه احصائيّ أو جامد . بل لقد حاولتُ، على العكس - واعتقد أنني وفقت في ذلك إلى حد ما - أن أوجه البحث وأن أبنيه، ضمن مسيرةٍ ديناميكية، تطوريّة وديالكتيكية في ذات الوقت، تجهد في إلحاق العناصر المتباينة في سياقها التطوريّ، ومقابَلتها الواحدة بالأخرى، على ضوء ما تتمتع به هذه العناصر من مُؤتلفٍ أو متَعارضٍ ومُختلِف .

كان مجموع مادة الأطروحة، والمنهج المتّبع في إعدادها، يبدُوان كافيين لتبرير العنوان الأولي الذي حَملتْه النسخة الأولى المطبوعة على الآلة الكاتبة: « مدخل إلى حركة الشعر العربي الحديث - محاولة تركيبية حول الإطار الإجتماعي - الثقافي، والتوجه الأدبي، والبنى الشكلية » . غير أن تعبير « البنى اللغوية والإيقاعية » في العنوان الثانوي الملحق به، كان يبدو مُغاليَ الطموح، وخارجاً عن حدود البحث، من حيث أنه سيجمعه بإطار البحوث اللغوية والإيقاعيةً الحديثة، التي تبتعد قليلاً عن تقليد الأبحاث الإستشراقية في اللغة والعروض والوزن في الشعر العربي القديم . ومن جهة أخرى، فإن كلمة « مدخل » كانت تبدو للبروفسور جارجي غير مناسبة ودون مستوى البحث . وفي النهاية، فإن النسخة التي تم تقديمها للمناقشة جاءت تحمل عنوان: « حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر - الأصول الإجتماعية - الثقافية والبنى الأدبية » . لكن هنا أيضاً تبدو كلمة « الأصول » مفرطة الطموح وغير ملائمة: إذ أن الأمر يتعلق ببحث الإطار الإجتماعي - الثقافي أكثر مما يتعلق بالأصول الإجتماعية - الثقافية للظاهرة . ومهما يكن الأمر، فلا يتمتع عنوان أطروحةٍ ما إلا بقيمةٍ ثانوية، ويظل بإمكان المرء أن يحمل له من التعديلات ما يشاء فيما بعد .

ختاماً، ومع أنني أغامر هنا بالإلحاح على الطابع غير المكتمل للأطروحة (وكل أطروحة تظل ناقصة دائماً)، يهمني أن أشير إلى أن الفصل الأخير من القسم الثالث المعنوَن: « بناء القصيدة الحديثة » Structuration du poème moderne الذي يحاول أن يسلط الضوء

على أساليب البناء والتنظيم في هذه القصيدة، كان موجهاً لأن يكون مدخلاً إلى قسم رابع يضم أنطولوجيا لا تقل عن مائة صفحة، يكون من شأنها أن تقدم، عبر اختيار النصوص، فكرةً شاملة عن الشعر العربيّ الحديث في حقيقته. ذلك أن التحليلات الجزئية المقدمة في أقسام الكتاب المختلفة، التي تجهد في إيضاح هذا الجانب أو ذاك من هذا الشعر، إنما توشك أن تشوّه صورة الشعر العربي الحديث، بما يتمتع به من أساسيّ، يتمثل بقيَمه الفكرية والإبداعية. وتخوّل الأعراف الأكاديمية المؤلف أن يعرض الصعوبات المختلفة التي واجهها في العمل، وهي متعددة، غالباً، وعسيرة على التجاوز. وفي حالتي، سأكتفي بالإشارة إلى ثلاث مشكلات تتمتع بطبيعة خاصة:

١ـ **على مستوى المصادر والمراجع:** إن البحوث المنشورة حول الشعر العربي الحديث نادرة، ومقصورة على اللغة العربية، تقريباً. وبالنتيجة، ففيما عدا الكتب والدراسات التي تتناول المشكلة من وجهة نظر عامة، أو من خلال جوانبَ لا تمس توجه هذه الأطروحة بصورة مباشرة، كنت محمولاً على الاعتماد في جانب كبير من عملي على الدراسات المنشورة في مجلة «شعر». ومن ناحية أخرى، فقد كان من المستحيل عليّ أن ألحِق الأطروحة ببيلوغرافيا كاملة، خصوصاً فيما يتعلق بالدراسات والمقالات المنشورة في الصحف والمجلات الأدبية، وذلك بسبب من الصعوبات التي تلازم البحث عن المصادر العربية، حيث يصطدم الباحث، باستمرار، بغياب كاملٍ للإشارات المشخّصة إلى الطبعة، والتاريخ، ومكان نشر هذا العمل، أو تلك الدراسة.

وقد أصبحت هذه الصعوبات قاهرةً تماماً، لا سيما أنّ إقامتي في أوربا كانت قسريةً بنوع ما، لأسباب لا أستطيع التوقف عندها هنا؛ مما حرمني من امكانية المراجعة في الساحة الأدبية العربية ذاتها، إضافةً إلى أن اتصالاتي كانت جدّ محددة. لهذه الأسباب كلها، كنت مضطراً إلى الإكتفاء بالإشارة إلى المصادر التي تمس الميادين المختلفة بنحو مباشر.

٢ـ **على مستوى تحرير الأطروحة:** بالرغم من السحر والتأثير اللذين تمارسهما عليّ اللغة الفرنسية وأدبها، فإن معرفتي المتواضعة بها لم تكن كافية لكي أحرر فيها أطروحة أدبية، بارتياح تام. وقد انعكست هذه الصعوبات، بجلاء، على تحرير الأطروحة، التي لا يمكن إلا أن تحوي عدداً من الهنات والنواقص. وبالنتيجة فإن هذه الصعوبات قد جعلت محتوى الأطروحة أدنى مما كنت أطمح إلى قوله فيها.

٣ـ **عند مستوى التنفيذ:** بالإضافة إلى مشكلات التنفيذ والعمل الملازمة لنصوص البحث الأكاديمي، فإن المشكلات التي يطرحها نص فرنسي يعالج مسائل اللغة والوزن في اللغة

العربية تظل هي الأكثر تعقيداً، بما لا مجال معه للقياس. وكانت أخطاء التدوين والطبع غير ممكنة التلافي تقريباً.

في نهاية هذا العرض، يهمني أن أتوجه بعرفاني وشكري إلى:
السيد عميد كلية الآداب في جامعة جنيف، الذي تكرم بقبولي طالباً، ثم أستاذاً، والذي شرّف جلسة المناقشة بحضوره الكريم؛ وإلى السادة أعضاء لجنة المناقشة، البروفسور سيمون جارجي والبروفسور؛ شارل بيلا Charles pellat؛ والبروفسور؛ ألبير بي؛ Albert Py الذين تجشموا عناء قراءة النص، وتزويدي ملاحظاتهم ونقدهم؛

كما أتوجه بشكري الخاص إلى البروفسور جارجي الذي تفضل بتوجيه البحث، بصداقة مؤازرة وشغفٍ كبيرٍ بالدقة؛ وإلى السيد بيير كرايون دوكابرونا M.Pierre Crapon de caprona الذي بسط لي معرفته الواسعة بصوتيّة اللغة العربية وايقاعها، وقدّم لي عونهُ الصداقيّ في العمل التجريبي الذي قمتُ به في المختبر الصوتيّ لجامعة جنيف، والذي عرضتُ نماذجه الأولى في ملحق هذه الدراسة.

وفي النهاية أتوجه بالشكر إلى كل الذين تقدموا لي بالصداقة والدعم، والتشجيع، في هذا الحقل من عملي، أو ذاك.

جنيف ١٩٧٢/٦/٢٨
كمال خير بك

مدخل

١ـ اليقظة العربية: أزمة مجتمع وحضارة

ـ ١ ـ

يجتاز العالم العربي اليوم لحظةً حاسمة من تاريخه، لحظة فوارة باعادة النظر والتفحص والاختبار. وخلافاً للتجليّات الأولى ليقظته في مطلع هذا القرن، فإنه لا يبدو مهموماً بإنقاذ صورته القديمة، جزئياً أو كلياً، بقدر ما يبدو مهموماً بالدخول ـ وعلى نحو نهائي ـ في كابوس عالم الآخر: والتكيّف بحسب طبيعته ومعرفة لُعَبِهِ وقوانينه. إن العربي يلاحظ الآن بمرارة كيف أن العالم الحالي قد تجاوز العالم القديم الذي نَحَتَهُ هو على صورته.

مؤكدٌ أن الوقت لا يزال الآن مبكراً للعمل على قياس شساعة الانقلاب الذي يحدث حالياً في قلب هذا العالم الممزَّق. مع ذلك ينبغي أن نتوقع لهذه المرحلة من تاريخه أن تطبع تطورَ ثقافتهِ وقِيَمِهِ الأخلاقية، والفكرية، والفنية، بعُمق. ذلك أن عملية إعادة تمحيصٍ عميقةٍ للماضي، وربما ردّ اعتبارٍ له، سواء أكان الماضي البعيد أو الأكثر قرباً إلينا، تبدو محكمة في هذا السياق.

والسؤال الذي يطرح نفسه هو معرفة ما اذا كانت هذه العملية ستمكن من الحكم الدقيق، والثاقب، أم لا؟ ألنْ يدفع العرب أنفسهم من جديد إلى السقوط في فخ نزعة متطرفةٍ أخرى؟ الحقيقة أن التيه الذي بذرتْه اليقظة المفاجئة في أذهان الكثيرين يوشكُ أن يُستغَلَّ من قبل بعض النزعات التي تريد بدايةً «حرة» ومسرّعة تنتهي إلى الدعوة إلى «فقدان الذاكرة القومية»: أي ليس التخلي، فقط، عما يشكل عنصراً سالباً في الماضي، ويسهم في تكبيلنا وإضعافنا، وإنما حتى عن كل ما هو إيجابي وصالح في تاريخنا. أي، بتعبير آخر، عن كل ما يشكل جوهر حضارتنا وشخصيتنا التاريخية.

ونعتقد أن مهمة التذكير بخطورة مثل هذه المغامرة تعود إلى كل المهتمين بطرح المسائل الأساسية لوجودنا. إذ إن وعياً ايجابياً كهذا، من شأنه أن يُجنِّب بُناة المستقبل العربي

الكثير من الهفوات والأخطاء، اثناء عمليات التحول الدقيق والملحّ التي تنبغي ممارستها في واقعنا. فإذا كان تحرير الحاضر من عبودية الماضي يطرح نفسه كمهمة أساسية على أجيالنا، فإن هذا لا يعني عدم الدخول في علائق ديالكتيكية، مثمرة، مع الحقول المشعة من هذا الماضي.

إن حياة ألامس تبدو لنا، تحت وطأة الصيغة أو القراءة التي وصلتنا للتراث وفرضت علينا، كما لو لم تكن معاشة إلا عبر الموت، وألما - وراء الديني؛ بل وحتى كما لو أنها ينبغي ألاّ تُرى إلا من خلال اللامرئي، والحلم، والشعر[1]. نعم، ألا يمكن أن نحدد بين الموت واللامرئي، ذكرى ذلك المجد الغابر الذي تفصلنا عنه اليوم قرون من الانحدار والعدم؟ إنه، على أية حال، الحضور عبر الغياب، حيث يدحر اللامرئيّ الواقعَ ويُجبره ليس على العيش وإنما على الرقاد في ظلالنا التجريدية. ولا يشكل الغياب هنا، جوهراً أو معنى لوجودٍ متحرك، بل محّرماً أو «تابو» يعمل على تكبيلِه وتحنيطه، كأنما خشية أن يراه يفر إلى الأبد. إنه على حد تعبير جاك بيرك J. Berque[2] «التواصل العمودي» Communication Verticale، الذي بدلاً من أن ينشّط الوجود، ويوجهه ويمنحه دلالته، فإنه يشلّ عملَ «التواصل الأفقي» Communication horizontale ويعيقه عن التفتّح، وبالتالي عن التنامي عامودياً، حتى ذوبان الكينونة، وما يؤسسّها ويتجاوزها، وحتى توحيد الواقع بدلالته، والزمن باللانهاية.

كان إذن انتحاراً وجودياً، وضرباً من حياةٍ رهبانية؟ في الحقيقة، على مستوى المفاهيم التبسيطية، المختارة في أزمنة الانحطاط، والتي صيغت في شعاراتٍ تمكنّ من تداولها وترسخها مع تعاقب الأجيال، كان الامر كذلك فعلياً، عبر هذا الاحتقار لهمّ الوجود، المصحوب بفاعليةٍ وجلة، مترددة تدخل هذا الهمّ في باب الخطيئة.

لكن في حين ينسحب الراهب إلى صومعته، عازفاً عن الواقع، فإن العربي يدين هذا الانسحاب، ويصر على مواجهة العالم الواقعي. ولا يتأخر المرء عن أن يكتشف لديه صومعته الخاصة، المتمثلة بهذا الإصرار على ألا يأخذ من العالم إلا الصورة التي صنعها له اسلافه عنه. واذنْ فالواقع هو هذا الذي اجتازه هو بنفسه، بل ابتكرهُ مرة وإلى الأبد،

١- يصف جورج حنين الشعر لدى العرب، في مقدمته لانطولوجيا الأدب المعاصر (الجزء الخاص بالشعر، اعداد طربيه وتوران، منشورات «لوسوي») بانه «صيغة دنيوية محرفة عن الصلاة»

٢- انظر مقدمته لانطولوجيا الأدب العربي (الجزء الخاص بالروايات والقصص، إعداد ر.ول. ماكاريوس. «لوسوي»)

عن طريق اجداده.

هذه السكونية المفروضة على الوجود، وعلى الكينونة، والعالم، إنما جاءت من «قدريّي» التراث «ودوغمائييه» و«متزمتيه». فهؤلاء هُمُ الذين صمموا هذه «الأرض الحياد» التي لا ينبغي للعقل الاسلامي مساسها. ويقيم الملكوت الذي أنشأوه في أصل هذا الرفض للحرية وللمسؤولية الإنسانية، وتحكيم العقل - وهي جميعها مبادىء دافعت عنها تيارات أخرى فكرية وفقهية - وبالنتيجة هذا الغياب للعلائق المثمرة مع الواقع في صيرورته التاريخية[٣].

بسبب هذا الغياب للحرية والمسؤولية، كان التواصل بين العمودي والأفقي معدوماً كلياً، تقريباً. لقد كف نسغ الحياة عن تغذية التراث، وضمان تحقّق توازنٍ ماديٍّ - روحي. من هنا ينبع الجفاف الذي لا يمكن تفاديه، والسقوط المُداهم؛ فحيثما تبطل إمكانية الوثوق بالأغذية الأرضية تواجه السماء نفسها خطراً مهدّداً بالتقوض. ذلك أنّ توفر الدّعوات المتحمسة لاستثمارٍ لا نهائيّ للوجود لا يعمل إلا على توسيع دلالة وأبعاد الما - وراء السماوي؛ في حين أن غياب مثل هذه الدعوات يهدد بتحطيمه واختزاله إلى مجرد روحانية ليستْ، في نهاية الحساب، إلا مادية فقيرة وعاجزة، تخنق كل إمكانية للتفتح الروحي. بتعابير أخرى، إن الإنسان إذ ينتحر في الزمن، فهو إنما يجهز على أبديته. بهذا المعنى، كان ممكناً لاكبر تيارين تقدميين بقيا مطمورين تحتَ «الوجه المغطى» للتراث، نقصد العقلانية الفلسفية والذاتية الصوفية، كان ممكناً لهما أن يشكلاً قطبَي جدلٍ ثريّ، مادي - روحي في الوقت ذاته، ومصدَرين أساسيين لتركيبةٍ تضمن في آنٍ معاً المبادرة الإنسانية ومعناها، التاريخ وغائيته.

ويبدو من الصعب التكهن، في الوقت الراهن، بالمحصل النهائي لهذه الأزمة التي يواجهها

٣- يراجع بهذا الخصوص: هنري كوربان: «تاريخ الفلسفة الاسلامية» Henri Corbin. Histoire de la philosophie Islamique وخصوصاً: الفصل الثالث حول «المعتزلة» (ص: ١٥٢)، وحول الأشعرية (ص: ١٦٢، ٧٠) والفصل الخامس حول الغزالي (ص: ٢٥١) والفصل السابع حول «ابن رشد» (ص: ٣٣٤). يراجع كذلك: «س. هـ. جيب»: «دراسات حول الحضارة الاسلامية - بنى الفكر الديني في الاسلام» (ص: ١٧٦). Studies of the Civilisation of Islam – Structures of religious thought in Islam S.H. Gibb, وتجدر الإشارة إلى أنه اذا كان الصراع بين مختلف تيارات الفكر الاسلامي (المحافظين والمتزمتين والعقلانيين والتحرريين) قد عرف انتصار هذا التيار أو ذاك، وفقاً لاختلاف الحقب، فإن سيطرة الاتراك على الحكم في بغداد، التي بدأت بصورة مباشرة تحت سلطان الخليفة المتوكل عام ٨٤٧، كانت حاسمة بهذا الصدد. فقد فرض الحكّام الجُدد نزعةً محافظة بالمعنى الحصريّ والمشدد للكلمة، ولجأوا إلى اضطهاد خصومهم بشدة، حتى نهاية الحكم العثماني، أي مع الحرب العالمية الأولى (يراجع المصدر السابق لكوربان، ص: ١٧٠ - ١٧٣).

العقل والوعي العربي بجدة. فهل هي مراجعة هادفة إلى تحقيق توازنٍ رهيفٍ، أم قلبٍ شامل لا يمكن أن نخمن نتائجه وأضراره الآن؟ إن الاختيار يبدو لنا، أمراً لا مندوحة منه في كل الأحوال: إذ أن المسألة لا تطرح نفسها على مستوى الفرد، وإنما على مستوى جماعةٍ لا يشكل انتحارها الاحالة، ولحظة تاريخية قابلة للتجاوز. فشعب بكامله لا يمكن له أن يقيم في صومعته العازلة، أبدَ الدهر. وهو سيجد نفسه مُدّعواً، عاجلاً أم آجلاً، إلى الالتحام بالواقع، وبالإنسانية في حتمية التطور والتقدم، حيث تكون مستلزمات اللحظة الحاضرة، والواقع المباشر، اكثر إلحاحاً وحسماً من الذكريات المُعاودة ومن الوعد بالفردوس.

من البديهيّ إن الاختيار يطرح جملةً معقدة من المفاهيم والتطبيقات التي لا يمكن للظرف السياسي ـ الاقتصادي إلا أن يحيلها أكثر اختلاطاً وتضليلاً. مع هذا، فأمام المظاهر المتعاظمة للأزمة التي تهز الحضارة الغربية ـ تلك الحضارة التي شكلت مبادئها الليبرالية والاشتراكية مصادر الطموح، بل وحتى النماذج المقدسة للتحوّل العربي ـ تبدأ الاسئلة الأساسية بالتفجر. ويتمثل السؤال الجوهري الذي لن تتأخر الطليعة العربية المثقفة عن طرحه بمعرفة مدى ضرورة الارتباط، مجدداً، بالروح العميقة والجوانب الإيجابية للتراث، ضمن رؤية نقدية شاملة وحديثة، قادرة على الإستجابة ليس فقط إلى المستلزمات المادية لعصرنا، وإنما كذلك إلى هذا البحث المشروع عن ظل تاريخي مطمئن، وقوة روحية دافعة.

ـ ٢ ـ

ومهما يكن الأمر، فمن أجل إحالة تعقد هذا الإختيار إلى قرينته التاريخية، لحظة ولادة الشعر العربي الحديث، يجدر التذكير بتعدد مستويات هذا الاختيار والمواجهات المتعددة التي سيفضي اليها.

فمع انتهاء الحرب العالمية الثانية، وفيما كان تاريخ الإنسانية يتأهب للدخول في مرحلة جديدة كانت الأقطار العربية في الشرق الأوسط تتأهب هي الأخرى للاضطلاع بمصيرها. وإذا كانت يقظة هذه المنطقة قد أسمعت صوتها منذ بدايات هذا القرن، فقد توجب انتظار نهاية الحرب العالمية الثانية لكي تحقق غالبية هذه الأقطار ـ التي كانت مقسمة في معظمها ومعاقة ـ أقول تُحقق استقلالاً كان هو نفسه معقداً وحافلاً بالصعوبات.

فمع الاحتياطي المؤقت الذي تتمتع به من الواقع، ومع هذه الذاكرة المنغصة، المثقلة بذكريات المجد الغابر، كان على هذه المنطقة أن تنفتح على الجملة الهائلة من المشكلات التي يثيرها هذا الاستقلال، والمجابهة التي لا مفر منها مع إلزامات العصر الحديث. فما هي

صورة هذا العالم الناهض في منتصف هذا القرن؟

في الحقيقة أن العثمانيين، حين أخلوا العالم العربي مع الحرب العالمية الأولى، لم يخلفوا إلا أشباه بُنى ادارية وسياسية واجتماعية واقتصادية، مطبوعة بعقلية إقطاعية، وسلفية عاتية. وحين جاء الأنكليز والفرنسيون اعادوا هذه البنى إلى أيدي «مُسيِّريها» القدامى: أي الأسر الاقطاعية والبرجوازية الكبيرة وحلفائها الطبيعيين: زعماء الدين. وهكذا فان التطور الطبيعي لليقظة العربية، التي عبرت عن نفسها بسلسلة من الإنتفاضات ضد الهيمنة التركية، قد تمت إعاقته من قبل الإستعمار الغربي، مما أوجب على العرب أن يشرعوا في نضال جديد من أجل التحرير.

وقد وفّر الاستعمار الفرنسي ـ البريطاني للأجيال العربية الجديدة، ضمن محاولته في الإبقاء على المنطقة في بُناها المتهافتة والعاجزة والظرفية،فرصة الاتصال بالتعبيرات المختلفة للحضارة الأوروبية. ومن أجل تدعيم حضورهم وتأثيرهم في المنطقة فقد فرض المستعمرون اللغتين الفرنسية والانكليزية في جميع مستويات التعليم، وهو ما كان محصوراً بالمدارس التبشيرية في الماضي.

منذ هذه اللحظة، لم يعد أبناء الطبقات النبيلة، والبرجوازية الكبيرة، المقيمون في لندن أو باريس، الوحيدين القادرين على حيازة المعارف الغربية. وقد ساعد هذا الانفتاح، الموجه لغايات استعمارية صرفة، على وصول الثقافة الأوروبية للاجيال الفتية المنحدرة من الطبقة المتوسطة. وهذا ما كان، في الوقت نفسه، اداة تنمية وتحرير وعاملاً مفجراً لأزمة نفسية واجتماعية ـ ثقافية، تصطدم وتتلاحم وسطها جلة واسعة من المشاكل والتناقضات.

إن المثقف العربي، الحامل لثقافة عريقة، ثرية، ومكينة، لكن مسلوخة عن مصادرها الخلاقة، ومتجمدة في أشكال منهارة[٤]، قمعية، وغير مكيفة للأزمنة الحديثة، قد وجد نفسه بإزاء ثقافة أجنبية واسعة تتصل على نحو اكثر مباشرة بتطوّر العالم الجديد ومشكلاته الحية. لهذا لم يستطع العداء للمستعمر الغربي، ومما يعود إليه، أن يخنق الإعجاب بتراثه الثقافي، الذي تم اعتباره ـ انطلاقاً من نظرة تعميمية يمكن فهمها ـ كما لو كان منبع قوته المهيمنة وسرها. ومن البديهي أن تفكيراً كهذا يقود، بشكل لا مفر منه، إلى عدد من المسلمات والمواقف السلبية إزاء التراث العربي، ليس في تعابيره وتمثلاته الحالية فحسب وإنما على مستوى التقييم الشامل أحياناً.

٤- في «معذبو الأرض» يميز فانون Fanon بين جوهر الثقافة، أية ثقافة، وبين تجلياتها الفرعية المختلفة. وهو يقابل بين جوهر الثقافة وبين تمثلاتها البسيطة، المتحجرة، والمحنطة في عادات، والتي لا تشكل في حقيقة إلا انهيار هذه الثقافة. يُراجع، خصوصاً، فصول: «حول الثقافة القومية»، وملحقات: (ص: ١٤٤).

عبر هذا الملمح العام من الأزمة العربية، نتعرف على المستوى الأول من مستويات المأساة التاريخية التي لا زالت نتائجها تتلاحق اليوم. إنها بنية عالم سلفي، مجزأ، ساكنٍ، ومحالٍ إلى الفقر، بمواجهة عالم آخر نامٍ وثريٍ، قادرٍ، ونازعٍ إلى الهيمنة والعدوان، مدفوعاً بقانون قوته المادية وحدها. والمجتمعات العربية مدعوة عبر هذا، إلى البحث عن هويتها وشخصيتها التاريخية، غير أن الحرية هي الشرط الأول لنجاح هذا البحث وتحققه. لكن هل يمكن نوال هذه الحرية، بمواجهة العدوان المتكرر للعالم الخارجي، بدون استعادة القدرات الخاصة التي لا تنبثق إلا عبّر مبحثٍ صارمٍ عن الذات؟ هكذا يكون العربي مدفوعاً اليوم إلى الدوران في حلقة مفرغة، فهو لكي يكون ذاتَهُ، عليه أن يدافع عن نفسه ضد الآخرين؛ ولكي يكون بمقدوره أن يواجه هؤلاء، فإنه محول على التبني والهضم السريع لمنجزاتهم المادية التي لا تشكل إلا ثمرة نمطهم الخاص من الحضارة. بتعابير أخرى، لكي يكون العربي ذاته ـ كما يعبر جاك بيرك ـ عليه أن يكون الآخر (أو الغير)[٥] autrui.

وكان لا بد لهذه الوضعية الشائكة من أن تنعكس على المجتمع العربي نفسه، وأن تؤثر على محاولاته في البناء، وإعادة البناء. ولكن من أجل فهم هذه المحاولات والمصاعب التي تكتنفها، فهماً جيداً، علينا أن نلتفت إلى جانب آخر من جوانب الأزمة، يتصل بالعلائق العضوية بين الأقطار العربية. فهذا الجانب يلعب دورَ الوسيط بين الواقع الخارجي والداخلي، ومن هنا يمر البحث عن الشخصية، أي النضال الأيديولوجي والثقافي، والمجابهة مع الخارج.

إن العالم العربي لا يشهد، اليوم، إلاّ الانقسام والتشتت السياسي، والاقتصادي، والايديولوجي. دول وأشباه دولٍ، تسعى كل واحدةٍ منها إلى حلّ مشكلاتها الداخلية على حدة؛ طامحةً في الوقت نفسه إلى توحيد هذه المساحة الشاسعة الممتدة بين المحيطين: الهندي والأطلسي. كل دولة هي، إذنْ كيان مستقل وجزء من كيان.. تحقّقٌ ومشروع.. شيء نهائيّ ونسبيّ. وعلى كل محاولة بنائية أن تستجيب إلى المصلحة المحلية للقطر، وأن تظل مرتبطة في الوقت نفسه بمشروع الوحدة الذي يشكل المشروع الأهمّ والأشد إلحاحاً لدى الكثيرين. وهكذا، فإنّ غالبية أقطار العالم العربي، ولا سيما أقطار الهلال الخصيب، تحيا وضعية انتظار وشلل.

وبقدر ما تثبت الأنظمة العربية عجزها عن الخروج من هذا المأزق بقدر ما يتزايد غضب الجماهير، والغليان الثوري. وقد استطاعت القوى المثقفة الشابة، الطالعة من الطبقات المتوسطة والفلاحية، والمتعلمة في الجامعات العربية والغربية، أن تجمع من حولها

٥- في مقدمته لانطولوجيا الأدب العربي (ص: ٣٥).

الجماهير عبر فكرتين أساسيتين: التحرر الخارجي والداخلي، والوحدة العربية.

ولكن وجهاً آخر من وجوه الأزمة الوجودية المعقدة للعالم العربي يتجلى عند مستوى تحقيق هذه الأهداف. فمن أجل تحرير كل قطر من الهيمنة المباشرة أو سواها ـ العسكرية، السياسية، أو الاقتصادية ـ التي تمارسها عليه القوى الأجنبية، ومن أجل انتشال المجتمع العربي من ظروف التنمية المتدنّية واللاعدالة، يجب التسلح بالقوة الضرورية اولاً. ولكن المصادر البشرية والاقتصادية والمستلزمات الستراتيجية لا يمكن تأمينها على مستوىً كل قطر بمفرده، أي خارج إطارِ تجمعٍ عربي، أو شكلٍ من أشكال الوحدة.

ومن أجل التوصل إلى تصور هذا الشكل من اشكال الوحدة، يجب أن نأخذ بعين الاعتبار جملةً من المشكلات.. سواء ما كان منها على الأصعدة الايديولوجية والسياسية بين مختلف الطبقات القائدة، أو على صعيد الخصوصيات القطرية، حيث تمتزج وتتقاطع الاعتبارات الإتنية والمذهبية وكذلك الثقافية. فإذا كان الطابع العربي الاسلامي، وخصوصاً المرتبط بالمذهب السنيّ، سائداً في العالم العربي، فلا ينبغي أن ننسى الوزن الثقافي والروحي للمذاهب الموازية، والأقليات لا سيما في أقطار الهلال الخصيب.[٦]

ولا يتضح هذا الوزن عبر الردود المختلفة على مشروع الوحدة فحسب، وإنما عبر صياغة المفاهيم والتوجهات الأيديولوجية والسياسية أيضاً. كما يمكن الكشف عن هذا، وبصورة ناصعة أحياناً، عبر المبالغة في تقييم التراث المهيمن، وبالنتيجة عبر التثمين المعطى للتراث الغربي، الذي يقدم نفسه كقطبٍ آخر من معادلةٍ لا مفر منها: ونحن نعرف إن المسافة بين اطروحة thèse ونقيضها anithèse تضيق بالتناسب مع غياب الموقف النقدي، التركيبي، والخلاق.

إن طرح المسألة عبر الإطار الثقافي بصورة أساسية يوشك أن ينسينا واحداً من العوامل المحددة للأزمة، ونقصد به البعد الاجتماعي ـ الاقتصادي الذي يتقاطع مع حدود التركيب الاتني والعقائدي. وليس من هم هذا المدخل أن يتابع وأن يحلل الجوانب المختلفة للأثر الاجتماعي ـ الاقتصادي على الحياة الثقافية العربية، بما أن هدفنا محدد بالاشارة إلى عناصر الظرف العام، التي يحتمل أن تؤثر على الوجهة الثقافية الشاملة. مع هذا يجدر التنبيه إلى ميزة شديدة الخصوصية لهذا الظرف، تتمثل بالهوية الاجتماعية

٦- بالاضافة إلى التيارات الشيعية والاسماعيلية والدرزية والعلوية في العراق وسورية ولبنان، التي يمكن اعتبارها تيارات خاصة داخل التراث العربي ـ الاسلامي، فان تعدد أنواع التراث والمذاهب والديانات يتفتح عبر المورث الروحي والثقافي للاقليات: العربية ـ المسيحية في لبنان وسورية والاردن وفلسطين، والكردية المسلمة والأشورية ـ المسيحية في العراق وسورية، دون أن ننسى التركمان في سورية والأرمن في لبنان.

للانتلجنسيا العربية المعاصرة. في الحقيقة، إننا هنا أمام صعود سريع للشرائح الشعبية، سواء في المدينة أو الريف.

فللاستجابة إلى متطلبات التنظيم الاداري والعسكري، بوجه خاص، كانت الدولة تجد نفسها، قبل الاستقلال وبعده، مدفوعة إلى استقطاب موظفيها من الاحياء الشعبية في المدن العربية التي تعيث فيها البطالة، ولكن بصورة أخص: من أوساط الفلاحين والمزارعين الصغار. وقد مكّن هذا الدفع المادي والاجتماعي ـ الذي كان يحدو بسكان الريف غالباً إلى الانتقال، ولو مؤقتاً إلى مراكز المدن ـ أقول مكّن هؤلاء المزارعين القدامى والفقراء من أبناء المدن من أن يوفروا لأبنائهم فرصة التعليم الثانوي، شبه المعدومة في الريف. وقد شكل الأخيرون، أي ابناؤهم، « مستودعاً » لكوادر البلاد، في حين أصبح بإمكان ابنائهم في المستقبل أن يجدوا الطريق ممهدة للتعليم الجامعي. ولكن بما أن المسافة الزمنية الفاصلة بين الجيل الأول والثالث ليست بالكبيرة، فإن الجيل الثالث يظل يحتفظ بتعاطفٍ غامضٍ مع موضع انحداره الأصلي، وببعض من الأرتباطات الاجتماعية والنفسية. هذه الفئة من المثقفين، الخارجة من « تزحزح » اجتماعي ـ اقتصاديّ ومن « اغتراب » ثقافي، هي التي جاءت لتغذي صفوف الانتلجنسيا العربية التي كانت تتشكل سابقاً من ابناء الطبقة البرجوازية والشرائح العليا من الطبقة المتوسطة. وهي اذْ تُغّذي هذه الانتلجنسيا فإنها تطبعها في الوقت ذاته بإمكاناتها الكبيرة واختلالاتها وإشكالاتها المتعددة: هذا التصميم والحماسة المتلاطمة للشباب والديناميكية المرتجلة للوثبة الشعبية التي تستقي تَمردها من مشاهد الحرمان واللاعدالة المعاشة يومياً، وفي النهاية هذا التطلع الليبرالي ولكن المستَوحى من الثقافة الغربية، الذي يمتزج فيه رفض الصورة القائمة وانعكاسات الطموحات اللامحددة.

وإذا كان هذا التمرد المطبوع بالعفوية والتفكك ملازماً لكل مرحلة مراهقة يشهدها مبحث عن الشخصية، فإنه يشكل في الوقت نفسه مردودَ هذا الاجتثاث الإجتماعي والنفسي والفكري. لأنهُ إذا كانت الانتلجنسيا العربية ترفض مجتمعها الآن، فهي لا تفعل هذا انطلاقاً من المعطيات الواقعية وحدها، وإنما بتحفيزٍ أو مثالٍ خارجي يقدمان نفسيهما على أنهما شاملان. إن أغلب المثقفين العرب الذين يقدمون أنفسهم عموماً، باعتبارهم متمردين أو ثوريين، انما ينطلقون من قطبي الإلهام هذين. وحين يستقي هؤلاء المثقفون آمالهم أو مشاريعهم في خلق مجتمع قادر على حماية نفسه وعلى التكامل ـ انطلاقاً من الصيغة الليبرالية أو الاشتراكية للتجربة الأوروبية، أو المقترحة من قبل الأوروبيين، فإن إطار الحضارة الغربية، في مفاهيمها وقيمها وأنساقها البنائية، هو الذي

يظل يقود التفكير والفعل الذي تمارسهُ هذه الانتلجنتسيا، بمواجهة مجتمع يلتهمُ أبناءه، وينتحر باسم الحفاظ على خصوصيته.

ويبدو إن هذا الصراع الدراماتيكي بين النية في تجديد الحياة، وبين المقاومة التي تبديها نزعة الخصوصية، انما يقود النشاط الثقافي في العالم العربي على طريق مضللة وتغريبية. فإذْ تطالب نزعات التجديد بالإبدال الكلي للمجتمع، فإن النزعة المقاومة لا تدافع إلاَّ عما هو سَلَفي، وخانقٌ، ومفروض عبرَ قرونٍ من الركود والاستعباد. وهكذا يستحيل الجدلَ القديم حول الشرق والغرب إلى مناظرة بين المحافظة والتحديث. ولكن في غياب التمثل الحقيقي لجوهر تراثنا وتراث الغرب، فإننا نرى إلى هذه المناظرة وهي تحصر المشكلة في مجرد صراع بين الصيغ والأشكال المختلفة.

إن هذا الصراع، محدّداً في قرينته التاريخية، وفي خضمّ هذه الأزمة الوجودية التي يجتازها العالم العربي، هُوَ، تحديداً، الميدان الذي يجب أن نبحث فيه ولادة الشعر العربي الحديث، وتوجّهه وبُناه، وهذا ما تحاول هذه الدراسة أن تسلط الضوء على جوانبه الأساسية.

٢ـ الايقاع الشعري لليقظة والأزمة

ـ ١ ـ

إذا كان الانسان العربي يجد نفسه اليوم على عتبة اختيار وجودي، ممزّقاً بين النداء الملح للواقع المباشر، ورغبته العميقة في تحقيق شخصيته، فإن هذا ما ينطبق على أدبه وعلى شعره، في الوقت ذاته.

وفيما عدا الظاهرة «الجبرانية»، فان صورة الأدب العربي بين نهاية القرن الماضي والحرب العالمية الثانية، تبدو حيية ومجردة من الالتماع بازاء صورة وايقاع النهضة التي عبرت عن نفسها عبر إنعاش بطيء للحياة الاقتصادية والسياسية والثقافية.

وإذا كانت اليقظة الأدبية تبدو وكأنها قد سبقت النهوض السياسي، وصارت دليلهُ ومُوجِّهَه، فهذا لا ينفي كون الدور الذي لعبه أغلب كتاب تلك الحقبة وشعرائها ـ اذا ما طرحنا المسألة عند مستوى المشاكل العميقة للوجود العربي ـ كان مقتصراً على محاولة هز «العملاق النائم»، بغية حماية نومه حماية أفضل، وتمكينهِ من غَطسةٍ أكثر هدوءاً في حلمه الحنيني. والحقيقة أنه في الفترة التي تلتِ الاستعمار، كان عدد كبير من مُنشدي التحرر العربي قد تحولوا إلى تمجيد هذا الاكتفاء العاجز واستعذاب هذا الانكفاء السريع للذات العربية على نفسها، انكفاء قابلا للفهم، وسخرياً في الوقت نفسه.

واذا كان الفضل في وضع الأسس الأولى لنهضة فكرية جديدة يعود إلى المفكرين الاصلاحيين[٧] فان الشعر العربي ظل يغط في سباته شأن «الشريعة» الراسخة حتى

٧- من بين الدراسات المتعددة حول هذا الموضوع، يراجع كتاب: «دراسات في الحضارة الاسلامية» الذي استشهدنا به سابقاً لـ «جيب»، و «العرب من الأمس إلى الغد» لجاك بيرك، ص: ١٣٧ . Jacques Berque, «Les Arabes, d'hier à demain» وفي العربية: «مصادر الدراسات العربية» ليوسف أسعد داغر (الجزء الثاني، القسم الأول).

اندلعت ثورة جبران خليل جبران[٨] . إن الحكم على جبران يجب أن يتم من خلال ما توصل إلى فضحه اكثر مما يتم من خلال ما توصل إلى تحقيقه، وكذلك على ضوء سعة العاصفة الروحية والاجتماعية والفنية التي أثارها اكثر مما يتم عبر الأشكال التي اختارها للتعبير عن تلك العاصفة.

قبل جبران، كان الشعراء يندفعون إلى ضرب من المباريات الادائية المقلدة والعقيمة، المستقاة من التراث الكتبي، أو من رتابة الموضوعات اليومية؛ مباريات يسودها غياب كامل لكل موقف فكري أو روحي أصيل من العالم والانسان والقيم الكونية. ولم تكن آفاقهم لتتجاوز حدود العالم الذي اختطه التراث، والذي كانت المواهب والقدرات الفذة تجهد في أن تضيف إليه بضعة جوانب معاصرة. هكذا حتى أن مفردات كالحرية والعدالة والقدرة والحب والجمال وما إليها لم تكن ثمرة تعبير مُعاش حرّ، بل انعكاساً حنينياً للقيم الموروثة[٩] .

٨ـ مفكر، وروائي، وشاعر، ورسام. ولد في «بشري» بلبنان عام ١٨٨٣، وفيها تلقى تعليمه الابتدائي. هاجر مع عائلته إلى الولايات المتحدة، حيث أكمل دراسته، ولم يعد إلى لبنان إلا في عام ١٨٩٦، ليعمق معرفته بالعربية. وقد بقي فيه حتى ١٩٠١، حيث عاد نهائياً إلى الولايات المتحدة، وأقام في نيويورك وبوسطن ولم يغادرها إلا ليقضي عامين في باريس لدراسة الرسم. ومع اختياره الولايات المتحدة كموضع إقامة نهائي، فقد واصل الكتابة بالعربية، والاهتمام بالوضعية السياسية والثقافية للعالم العربي، وأسس مع لفيف من الأدباء العرب السوريين واللبنانيين المقيمين مثله في المهجر، جمعية أدبية اسموها «الرابطة القلمية» لعبت دوراً كبيراً في تطوير الأدب والشعر العربيين

وقد ترك جبران، الذي توفي في بوسطن عام ١٩٣١، نتاجاً أدبياً غزيراً بالعربية وبالإنكليزية. ففي العربية، نعرف له كروائي: «**الأجنحة المتكسرة**» (نيويورك ١٩١٢) وكقاص «**عرائس المروج**» (١٩٠٧) و«**الأرواح المتمردة**» (نيويورك ١٩٠٨)، وككاتب مقالات «**العواصف**» (القاهرة ١٩٢٠) أما كتابه «**النبي**» The Prophet (نيويورك ١٩٢٣) فهو أهمّ كتبه بالإنكليزية.

وإذا كان النفس الشعري يهمن على مُجمل عمله بوضوح، فإن موهبته الشعرية تتضح بجلاء في مجموعة أبيات (كلاسيكية ورومانتيكية) أسماها «**المواكب**» (نيويورك ١٩١٩) كما تقدم مجموعته «**دمعة وابتسامة**» (نيويورك ١٩١٤) شهادة أخرى على ثورته الشعرية. سواء على صعيد الفكرة أو الأشكال التعبيرية الجديدة. وقد تم جمع أعماله الكاملة، بالعربية، مع ترجمة لعمله بالانكليزية، في جزئين صَدرا في بيروت عام ١٩٦١، ثم عام ١٩٦٤، بمقدمة مهمة لصديقه الكاتب اللبناني مخائيل نعيمة.

ومن بين الدراسات العديدة التي كُرستْ لعمل جبران وشخصيته، يمكن أن نذكر أهمها: دراسة نعيمة (١٩٤٤) وجميل جبر (١٩٥٨) وخليل حاوي (١٩٦٣). أما في الفرنسية فبالإضافة إلى الاشارات غير الكافية في الانطولوجيات والكتب التعريفية والمدرسية، يجب أن نذكر ترجمة منصور شليطا M. Challita ومقدمته للنبيّ، ودراسة «ج. لوسير» J. Lecert التي تعني بتقديم «**تحليل وظائفي للنزعات الصوفية في شعر جبران**» (مجلة الدراسات الاسلامية ـ العددان الأول والثاني) Studia Islamica, 1 (1953), 2 (1954)

٩ـ ثمة العديد من الدراسات حول التقليد والتبعية للتراث في الشعر وسنشير إليها في الفصول المختلفة من هذا الكتاب.

أما جبران فان المرء يكف معه عن العيش في كهوف التراث وابراجه العاجية، بل إن التراث نفسه لم يعد لديه سوى سهم من الضوء يشير إلى طريق استكشاف دائم للوجود. لقد جاءت «عاصفة» جبران لتقتلع الأوثان المنصوبة «على أيدي الأجيال المتعاقبة»[10]، ولتطالب بتمرد الانسان والزمن الذي يشكل لديه الهيكل الشامخ للأبدية.

«...لأنّ الله بنى الأجسام هياكل للأرواح وعلينا أن نحافظ على هذه الهياكل لتبقى قوية نظيفة لائقة بالالوهية التي تحلّ فيها.»[11]

هكذا لكي يتمكن البشر من بلوغ وجههم الألوهيّ، فإن عليهم أن يتأنسوا على نحو تصاعديّ. وحيث تتحقق الأنسنة المتكاملة على الصعيد الجسدي والروحي، أي على مستوى كلية الوجود، فإنهم سيستعيدون صورة البشر ـ الآلهة، وهي ـ كما ترى ـ الصيغة الشرقية لانسان نيتشه المتفوق[12] Sur homme.

ولا تتحدد ثورة جبران بالمستوى المفهومي للحياة، وإنما تشمل مختلف التمثلات الإبداعية فيها على وجه التخصيص. إن جبران، مفكراً وفناناً في الوقت ذاته، قد جاء ليقلب التصورات والممارسات الشعرية السائدة في العالم العربي ذلك الحين.

ومعه يكف الفن عن أن يصبح صورة للماضي، وانعكاساً للحظةٍ جامدةٍ في التاريخ، ليصبح إشارة التحام للحقب، وتصريفاً دائماً للزمن. وهو يقول إن «كلية الزمن إنما تتجمع في اللحظة الحاضرة»[13]. لهذا ترى أن لغة جبران هي لغة الإنسان الحي النازع إلى الأبدية، ليس في سماء الأديان، أو في ظل التراث، وإنما على الأرض ذاتها وفي زمنٍ هو زمن الإنسانية المحض.

١٠ـ مجموعة المؤلفات الكاملة، ص: ٤١٤.

١١ـ المصدر نفسه، ص: ٤٣٢.

١٢ـ بالرغم من خطورة الوقوع في صيغ «عمودية» وتبسيطية، يمكن القول أن ثمة قطبين اثنين لفكر جبران، كما يعبر هذا الفكر عن نفسه في مجموع كتاباته، ويقوم الأول على عدم النظر إلى الظاهرات الدينية إلا باعتبارها اشارات تمثيلية للثورات الإنسانية، وهذا ما يمكن اعتباره «تزميناً للسماوي» (أي احالته زمنياً، معاصراً للزمنية الإنسانية)؛ بينا يتمثل الثاني بنزعة جبران الارتقائية المتعالية Transcendance التي تتضح في «النبي»؛ عبر فكرة غامضة في الحلولية، والتناسخ الروحي، الذيّ يمثل ضرباً من «اللا ـ فناء»، أي نزعة سماوية في النهاية. يراجع بهذا الخصوص عملا جبران بالانكليزية: «النبي» و«يسوع إبن الإنسان» «The Propret», «Jesus, son of man» ١٩٢٨، وكذلك مقدمة ميخائيل نعيمة ودراسة «لوسير» المشار إليها آنفاً. «وفصل الكمال» في المؤلفات الكاملة، ص: ٥١٩.

١٣ـ مجموعة المؤلفات الكاملة، ص: ٥٠٧.

وكما يشكل الجسد هيكل الروح، فالتعبير لديه، هو هيكل الفكرة. وبما أن الفكرة أرضية وانسانية، وبالتالي متطورة فإن عليها أن تكسر كل السلاسل التي تعيق مساهمتها في اكتشاف الحياة واعادة خلقها[١٤].

أي إن قانون جبران هو الثورة الكلية: ضد كل شيء ولصالح كل شيء، أو ضد الكل من أجل الكل. إنه الدعوة إلى القبض على النفس، وعلى العالم ومعناه، عبر كثافة الوجود. وبدلا من «التنزيل» فإننا هنا بمواجهة «الصعود إلى الأعماق» الذي يتحدث عنه جاك ببرك[١٥]، أو «الدين الأرضي الصاعد إلى السماء» كما يقول مفكر عربي[١٦].

وإذا كان جبران قد زحزح السماء الواطئة، والخانقة، للتراث، وخلقَ آفاقاً جديدة للفكر والتعبير العربيين، فإن الأجيال التي تلته، حتى الحرب العالمية الثانية، لم تكن بمستوى تلك النهضة الحقيقية التي اعلن عنها.

لقد ظل الشعراء يتوافدون على الساحة الأدبية كما لو أن الثورة الجبرانية لم تَمْسَسْهم بشيء. وكان آخرون يظلّون زمناً معلقين، بين «أعالي هذا الرائي المعاصر، هذا النبيّ للأزمنة الحديثة، وبين هاوية التقليد؛ ليغرقوا في النهاية في تقليدية جديدة كانت مظاهرها المدعوة بالرومانطيقية والرمزية، أو حتى الواقعية عاجزة عن أن تخفي - كما أشار يوسف الخال عن حقّ - الأساس التقليدي لشخصياتهم الأدبية[١٧]. كما أن آخرين غيرهم، كانوا حبيسي اهتماماتهم الصغيرة، أو مجردين من المواهب الشعرية الحقيقية، أو عاجزين في كل الأحوال عن استحداث مغامرة خلاقة كبيرة، فظلوا قابعين فيما دون الأبعاد الجبرانية الشاملة بكثير.

في اعقاب الحرب العالمية الثانية، فيما كانت أقطار عربية عديدة تتحفز لمواجهة طورٍ حاسمٍ من تاريخها، كانت ثورة شعرية جديدة قد شرعت بالإبانة عن نفسها عبر مجاميع وقصائد متناثرة في الصحافة الأدبية. وقد اتضحت في البدء على مستوى البنية الشكلية اكثر مما برزت عبر المحتوى أو التصورات الشعرية التي كانت تعلن عنها. انطلاقاً من هذا، بدت هذه الحركة كما لو كانت تشكل مواصلة وامتداداً للمحاولات المجددة السابقة.

١٤- يراجع: «مستقبل اللغة العربية» المؤلفات الكاملة، ص: ٥٤٤

١٥- «العرب من الأمس إلى الغد» ص: ١٣٥.

١٦- انطون سعادة: «المحاضرات العشر» الطبعة الخامسة، ١٩٥٩ ص ١٢٣.

١٧- يراجع بهذا الخصوص القسم المخصص لتأسيس تجمع ومجلة «شعر» وبيان يوسف الخال: «مستقبل الشعر في لبنان».

والحقيقة فان العديد من الشعراء المدعوين بالرومانطيقين أو الرمزيين قد طرحوا، منذ ما قبل الحرب العالمية الثانية، عدداً من محاولات التجديد التعبيري؛ وكان من متأخريهم، ومن أهمهم، «أمين نخلة»[18] و«سعيد عقل»[19]، اللذان سيلتحقان فيما بعد بصفوف التقليدية الجديدة، اثنين من فرسان التجديد الشعري، عند مستوى القاموس والصورة والموسيقى الشعرية.

ثم خلفهما، نزار قباني[20]، الذي يمثل شعره، برشاقة موسيقاه وقوة بساطة لغته الشعرية، وثراء صوره الجديدة والشفافة في الوقت ذاته، مرحلة هامة من مراحل التحول الشعري.. مرحلة شكلت على صعيد الإستعارة، في الأقل، عتبة الدخول إلى حركة الحداثة.

غير أن مبادرة نازك الملائكة وبدر شاكر السياب وعبد الوهاب البياتي ضمن هذا السياق التطوري، إنما تشكل، وإلى حدٍّ بعيدٍ، المرحلة الأكثر خطورة وحسماً. إذ قدمت نفسها كقفزة نوعية في سياق التجديد الشكلي، وأعلنت عن تفجر الأشكال الوزنية والبنى العضوية للقصيدة العربية.

لقد كانت القصيدة العربية تقدم نفسها حتى ذلك الحين تحت شكلين اثنين:

١٨- ولد في لبنان عام ١٩٠١. ويتمتع نخلة، في صفوف الجيل الشعري الأقدم، بأهمية لا نزاع حولها، غير أن خصوصيته تتمثل بالجمع بين ماضٍ في التجديد الشعري - حيث يتميز عملهُ بالبساطة والمرونة والرشاقة - وبين حاضرٍ شهد تحولاً صوب انماط التعبير الكلاسيكية الأكثر هَرَماً. تُراجع مجموعتاه: «دفتر الغزل» ١٩٥٢ و«الديوان الجديد» ١٩٦٢.

١٩- ولد في زحلة بلبنان عام ١٩١٢. وسعيد عقل هو الوجه الأساسي في تيار ما قبل - الحداثة، المدعو بالتيار الرمزي. وهُو بَعد أن طبع تطور الشعر العربي بنفس فكري وجمالي جديد، انتهى إلى توزيع موهبته بين النظم العامي وانتاج ابيات كلاسيكية - رومانطيقية - قائمة عموماً على البحث، المبالغ فيه، عن التجريد الدلالي والاكتمال الموسيقي ضمن حدود البنى الوزنية التقليدية.

له مؤلفات شعرية متعددة، منها «رندلى» ١٩٥٠ و«يارا» Yara (بالعامية اللبنانية والأحرف اللاتينية)، و«أجمل منكِ، لا»، وقصيدة طويلة هي «المجدلية» ومأساتان شعريتان هما: «بنت يفتاح» ١٩٣٥، و«قدموس» ١٩٤٤.

٢٠- ولد في دمشق بسوريا عام ١٩٢٣. وقباني هو الشاعر الأكثر شهرة في العالم العربي، وبالرغم من قصائده ذات الطابع الاجتماعي - السياسي، التي هزت الرأي العام العربي، فانه يعتبر شاعر الحب والمرأة. وهذا ما تبين عنه مجاميع متعددة كـ: «قالت لي السمراء» ١٩٤٤، «طفولة نهد» ١٩٤٨، «سامبا» ١٩٤٩، «انت لي» ١٩٥٠، و«قصائد» ١٩٥٠، و«حبيبتي» ١٩٦١ (الطبعة الثانية).

وبعد فترة طويلة من المراوحة في مناخ ما قبل - الحداثة، كنا نشهد خلالها ولادة القصيدة الجديدة وتطورها، أسفرت مجاميع الشاعر الأخيرة عن تطور مفاجىء، باتجاه حركة الحداثة. غير إن هذه المرحلة الجديدة في تطور قباني لا تمت بصلة للمرحلة التي تهتم بها هذه الدراسة.

كلاسيكي و« رومانطيقي »، متميزين بتنظيم بنائي تناظري. وتتألف القصيدة التقليدية المدعوة بالقصيدة الكلاسيكية، مبدئياً، من عدد غير محددٍ من الأبيات المتماثلة في شكلها العروضي (الوزن والقافية)، ولكن كل بيت منها يشكل وحدة قائمة بذاتها على الصعيد التركيبي والدلالي. إن نمط القصيدة الجاهلية الذي صمد عبر العصور، كان لا يزال يتمتع، في قلب القرن العشرين بموضع متميز في الانتاج الشعري العربي.

أما القصيدة المدعوة بالرومانطيقية، فلا تشكل إلا تنويعاً على القصيدة الكلاسيكية ونمطاً من التوزيع البنائي توجهه المبادئ الوزنية ذاتها، على نحو دائم تقريباً، ويستجيب إلى نفس القاعدة المميزة القائمة على التكرار المنتظم. هكذا يحل « المقطع » محل البيت، في هذه العملية المتناوبة للوحدات المتماثلة ـ وهذا هو مبدأ الأرابسك (الزخرفة العربية) نفسها، وتلك الهندسة المتطرفة الاحكام، التي لا تستطيع براعة التصور والتنفيذ فيها أن تنسينا طبيعتها كنظام مفروض على الذهن ضد كل تحرير محتمل للأعماق.

وتتمثل المسيرة الشكلية للشعراء العراقيين، بالضبط، برفض هذا النظام، ليس فقط باعتباره تحديداً للتعبير، ولكن أيضاً كحدٍّ مفروض على تطور الوعي والفكر الشعري. لهذا فإن هذه المسيرة الشكلية لن تتأخر في أن تصبح لدى الرواد العراقيين ـ ولكن على نحو أخصَّ وأوضح في أعمال تجمّع « شعر » ـ مسيرةً للفكر، ومقاومةً للعالم، وكيفيةً في رؤيته وتمثّلهِ، وكذلك وسيلةً لهدمهِ وإعادة بنائه.

القسم الأول

نشوء الحركة الحديثة

بدر شاكر السيّاب وبدايات الشعر الحديث

ـ ١ ـ

حاولنا في الصفحات السابقة أن نحدد الاطار العام للأزمة الاجتماعية ـ الثقافية التي تثقل على حاضر العالم العربي ومصيره. ويشكل العراق جزءاً من هذا العالم المتناقض الممَزق. غير أنّ هذا القطر الذي كان مهداً لحضاراتٍ عريقة متقدمة، والذي ظل تاريخه مطبوعاً، دائماً، بالفوران واللاّاستقرار، إنما يتميز بوضعٍ جغرافيٍّ وعرقيّ ودينيٍّ خاصّ، وبالنتيجة بمشاكلَ من طبيعةٍ اجتماعية وسياسية يصعب على الباحث ضبطها.

في نهاية النصف الأول من القرن الحالي، كانت الحرب العالمية الأولى تشهد فصولها الأخيرة. لقد كانت جراح الأمم الكبيرة قد بدأت بالاندمال، وكانت حقبةُ تحوّلٍ جديدة تعلن عن نفسها في اوربا واميركا الشمالية. ولكن الأمر لم يكن ذاته بالنسبة للأمم المستعمَرة. فما أن حقق الحلفاء إنتصارهم حتى سارعوا إلى إقتسام غنائم الحرب: التي لم تكن شيئاً آخر سوى الدول الصغيرة المجردة من الحماية، وخصوصاً أقطار العالم الثالث.

وفقاً لهذا الإقتسام، كان على العراق أن يظل في منطقة النفوذ البريطاني. ونظراً لتمرد الشعب العراقي، وانتفاضاته المتكررة، قررت بريطانيا العظمى أن تتبع مناهج أخرى، لتدعيم هيمنتها، بدلاً من الإحتلال المباشر. وهكذا، فبدلاً من أن تحكم العراق مباشرةً، غرست فيه نظاماً تابعاً يؤمن مصالحها فيه، وينفذ قراراتها الحيوية. ثم رأيناها تحرص في النهاية على ربط هذا النظام نفسه بمعاهدة تختزل الاستقلال الوطني إلى مجرد قضية شكلية.

وقد أبقى النظام الملكي، الذي كان مسيَّراً من قبل رئيس الوزراء نوري السعيد وولي العهد عبد الإله، أبقى على العراق في البنى السياسية والاجتماعية ذاتها التي كانت سائدة في أيام الحكم العثماني، وكرس إنتشار الإقطاع والبؤس، حارماً الشعب العراقي من أبسط حقوقه الأولية.

بيد أن طغيان نوري السعيد، مهما كان صارماً، لم يستطع أن يوقف تطور الوعي لدى الأجيال الصاعدة، وخصوصاً تلك المتعلمة في المدارس والجامعات. وإلى هذه « النخبة » المثقفة، التي كانت على صلة بالفكر الليبرالي والثوري في الغرب، ينتمي شعراء الطليعة في العراق. إن هؤلاء الشعراء الشبان، الذين كانوا يرمزون إلى تمرد الشعب العراقي على البؤس، والتسلّط، والامتيازات القرو - وسطية، وخضوع النظام الحاكم إلى القوى الأجنبية، قد شرعوا بمهاجمة جميع الملامح التي عدّوها سلبية في المجتمع القائم. وهم بجعلهم من أنفسهم الناطقين باسم التطلعات الجماهيرية إلى الحقوق الانسانية والاجتماعية والاقتصادية، إنما دفعوا برفضهم إلى ما هو أبعد من الدعوات المباشرة، ليستهدفوا برفضهم هذا بنى المجتمع نفسها، وكذلك التصورات التقليدية للإنسان وللكون والفن. أي إن المجتمع بكامله، في جوهره وشخصيته التاريخية، هو ما كان يبدو مطروحاً على التساؤل، لدى هذه النخبة.

إن ما يمكن أن يبدو متعارضاً، هو أن الشعر العراقي، وكذلك الشعر العربي بعامة، قد استطاع أن يلعب دور الرائد والمحفز في مشروع التحويل الثقافي والإجتماعي. ولكن هذه الظاهرة تبطل أن تكون حدثاً فريداً لا سابقة له، أو لغزاً، لدى من يعرفون التاريخ العربي جيداً. إنّ هؤلاء يعلمون أنّ الروح العربية روحٌ شعرية بامتياز، وإن الشعر العربي كان على الدوام التعبير الأسمى عن تطلعاتها والسجل الوفي لتحركاتها كلّها.

مع هذا فإن تحويل هذا الشعر، على يد الرواد العراقيين، ذو دلالة شديدة الخصوصية. فالقصيدة العربية ظلت، كما أشرنا سابقاً، على غرار، « الشريعة » الثابتة، تحتفظ بقيمتها كـ « تابو » وبصفتها « منتوجاً أصلياً للعبقرية العربية ».

وتتضاعف أهمية هذه الدلالة الخاصة إذا مانظرنا إليها في الإطار الخاص بالعراق، الذي كان يعاني من غيابٍ شبه كاملٍ للتجديد الشعري قياساً للبنان وسوريا ومصر.

فالذين جاؤوا ليحلوا محل الامبراطورية التقليدية، التي كان يتصدرها كل من الزهاوي (١٨٦٣ - ١٩٣٦) والرصافي (١٨٧٥ - ١٩٤٥)، لم يكونوا سوى التقليديين الجدد (النيو - تقليديين): حافظ جميل (١٩٠٨ -) ومحمد مهدي الجواهري (١٩٠٠ -) وأحمد الصافي النجفي (١٨٩٤ -) وآخرين ممن يتميز نتاجهم الشعري بولاء كامل لنموذج القصيدة المتوارثة.

وإذن، بإمكاننا أن نتصور الصدمة الهائلة وحركة الاعتراضات الواسعة التي سيثيرها مشروع الشعراء العراقيين: بدر شاكر السياب ونازك الملائكة وعبد الوهاب البياتي. وإذا كانت النزعة المحافظة العربية قد تعرضت هنا للهجوم في واحدة من أمتن قلاعها، فإنّ هذه الهجمة كانت في الوقت نفسه بداية لنضال صعب مع الحساسية العامة وسط واحد من أشد ميادينها إرتباطاً بالدواخل، وعبر تعبيرها المميّز والأكثر خصوصية.

وقد تطورت المسيرة المجددة التي كان الشعراء العراقيون روّادها منذ ١٩٤٧، ليواصلها العديد من الشعراء العرب، أقول تطورت على نحو تدريجي؛ وإذا كانت قد بدأت بالتعرض إلى الشكل الوزنيّ للقصيدة العربية، فقد اتجهت من ثمّ صوب الأساس الشعري نفسه وعلاقته العضوية مع معمار القصيدة.

وفي سياق هذا التطور الذي افتتح الروادالعراقيون جانباً منه فحسب، أثبت بدر شاكر السياب أنه كان المستكشف الأكثر إقتداراً وجرأة. أما عن مسألة معرفة مَن مِن الشعراء الثلاثة كان السبّاق إلى هذه الوجهة الشعرية الجديدة، فهذا ما أثار، ولا يزال يثير، العديد من المناقشات.

وتشير نازك الملائكة في كتابها « **قضايا الشعر العربيّ المعاصر** »[1] أنها كانت أول من نشر قصيدة « حرّة » عام ١٩٤٧[2]؛ ولكنها تعترف في الكتاب نفسه أن بدر شاكر السياب قد نشر في الشهر ذاته مجموعة شعرية تحمل عنوان « أزهار ذابلة » تحتوي على قصيدة « حرّة » عنوانها « هل كان حباً؟ ».

هذه الملاحظة التي توردها نازك الملائكة إنما تدعم الأطروحة التي يكون بموجبها بدر شاكر السياب أول من كتب قصيدة حرّة، نظراً للمدّة التي كان يستغرقها إعداد مجموعة شعرية وطبعها[3]. ومهما يكن الأمر فإن مسألة « السبق » هذه لا تستحق الكثير من الانتباه، ذلك أننا إذا إنتبهنا إلىٰ أن العمود الثالث من هذا المثلث العراقي، عبد الوهاب البياتي، لن يتأخر عن الاسهام في هذه الحركة بنشاطٍ، مفصحاً عن شخصية شعرية أصيلة، ليتبعه بعد ذلك شاذل طاقة وآخرون من شعراء العراق وباقي الأقطار

١- يراجع الفصل الأول من القسم الأول خصوصاً.

٢- المقصود بذلك قصيدة « الكوليرا » التي نشرتها مجلة « العروبة » اللبنانية في كانون الأول عام ١٩٤٧ وتحدد الشاعرة تاريخ كتابة هذه القصيدة بـ ٢٧ تشرين الأول أوكتوبر ١٩٤٧.

٣- يبحث ناجي علوش هذه المشكلة في مقدمته لأعمال الشاعر المطبوعة بعد وفاته (دار الطليعة - بيروت - ١٩٦٥ - ص: ١٦).

العربية، هكذا ندرك أن مجيء « البيت الحر» كان يشكل، في تلك الفترة، ظاهرة عامة تطبع تطور جيل شعريّ جديد، في العالم العربي. لقد كان هذا البيت الحرّ يمثل إجابة حتمية لقوى شابة متمردة ضدّ تراث جامد ومجتمع كان يختنق في ثبات الأشكال التقليدية المتسمة بالقداسة.

إن الموهبة الشعرية، التي كانت مؤكدة منذ البدء، عند نازك الملائكة، قد مكنتها من أن تجتاز، بسهولة ونجاح، عتبة المسيرة المجددة التي شرعت بها بكثير من الحذر، بل ومن الاستحياء والتردد. وإذا كانت قد عملت على تعديل البنية الوزنية في القصيدة، متوصلة إلى تحقيق وحدة معينة بين المضمون والشكل الشعريين، فقد كانت تحرص في الوقت نفسه على عدم الابتعاد عن الإنماط التعبيرية التي شكلت ثروة مدرسة المهجر، وحركة « ابولو»[٤]، ومجموع الإتجاهات الرومانطيقية والرمزية.

وهكذا فإن نازك الملائكة، التي رأيناها بين أوائل رواد حركة « التحديث» هذه، والتي كان عملها المجدد يتيح بلوغ مستويات أخرى من الاثراء والكمال، لن تبطىء في التراجع تراجعاً مفاجئاً بالقياس إلى تطور الحركة. فبقدر ما كان إنتصار القصيدة الجديدة يؤكد نفسه على المستويات كلها، خصوصاً بفضل تجمّع « شعر»، كانت الملائكة تقيم مسافة بينها وبين الحركة، وتعتكف في « صَدَفة» النزعة الأدبية المحافظة. وقد بدأت منذ ١٩٥٩ بكتابة مجموعة مقالات نشرتها فيما بعد في كتابها « قضايا الشعر المعاصر»، تشنّ فيها حملة معادية على « تطرّف» الشعراء المحدثين، مما جعلها تتلقى من المعسكر الآخر إتهامات بـ « الارتداد» و« خيانة» حركة الحداثة[٥].

أما البياتي فقد إتخذ وجهة مغايرة تماماً، وانفتح تطوره على آفاقٍ أخرى. إن هذا الشاعر الذي قذف بنفسه في التجربة الشعرية الجديدة بلا تحفظ ولا تردد، كان في البدء شاعر « الداخل» والاختبار الوجودي، وقد استغل الحرية التي يتيحها له الشكل الجديد من أجل التعبير عن الفرد، والإفصاح عن خيبته، الإحتجاج على « سجن الوجود». ولكن تحولاً كبيراً حصل لدى الشاعر فيما بعد، وانصهر قلقه الشخصي في البؤس الجماعي ونضال الشعب من أجل تحقيق آماله وتطلعـاته. وهكذا سنرى تأوهاتٍ ونبرات تفجّعٍ طاغية في نتاجه الأول وهي تستحيل، مع التجربة، إلى صراخٍ غاضبٍ وتفجّرٍ

٤- « أبولو»، هو اسم مجلة وتجمع أدبي تأسس في القاهرة عام ١٩٣٢، وكان خليل مطران (١٨٧٠ ـ ١٩٤٩) وأحمد زكي أبو شادي (١٨١٢ ـ ١٩٥٥) من أعضائه الأساسيينَ. ويمكن بشأن هذه المدرسة مراجعة كتاب: « جماعة أبولو وأثرها في الشعر الحديث» لعمر الدسوقي، القاهرة ١٩٦٠.

٥- تراجع مجلة « شعر»، العدد ٢٢٤، ص: ١٣٨

عنيد[٦].

غير أن النمط الواقعي الذي تحول إليه البياتي، على نحو تدريجي، سيخنقُ، شيئاً فشيئاً، صوت الشاعر الشخصي، الذي سيسقط في ضرب من الشعر «الصحافي» والشعارات المنظومة في أبيات. ثم سنجد هذا اللآاستقرار الذي نواجهه في الشخصية الشعرية للبياتي، والذي يطبع نتاج العديد من أقرانه، وهو ينتهي مؤخراً إلى صوفية ثورية، تثقلها الكثافة الفكرية وشيء من غموض التعبير. ولكنه يظل مع ذلك، رائداً لنوع شعريّ، غنائي ونضالي في الوقت ذاته، سيكون له تلامذته وتطوراته فيما بعد.

وحتى في مطلع التجريب الحداثيّ، حدد بعض الشعراء العراقيين الشبان موقعهم إلى جانب روادهم الذين كانوا أكبر سناً منهم، ويمكن أن نذكر هنا، على سبيل التمثيل، أسماء بلند الحيدري[٧]، وشاذل طاقة[٨]، ورزوق فرج رزوق[٩]. غير أن موقع هؤلاء ودورهم يظلان متواضعين نسبياً في تطور هذا التجريب الشعري واتساعه السريع.. هذا التطور الذي سيكشف على وجه الخصوص عن الأهمية الإستثنائية لبدر شاكر السياب وعن تأثيره الحاسم على مستقبل الحركة الحديثة.

مؤكد أن السياب قد إبتدأ، شأن رفاقه الشعريين، بممارسة الأشكال التقليدية للشعر العربي، فكانت قصائده الأولى موزعة بين النبرة السوداوية للشعراء الرومانطيقيين الانكليز، ولهجة بودلير Baudelaire الجهنمية المتمردة، والصوت المادي ـ الإنسانوي لفلوبير Flaubert . ولكن هذه النزعات التي نقبض عليها في مجموعتيه الأوليين (**ازهار ذابلة**) و(**أساطير**)[١١]، وكذلك في قصائده الطويلة (**المومس العمياء**) و(**الأسلحة والأطفال**) و(**حفار القبور**)، لم تكن سوى بدايةٍ لنضج شخصيته الشعرية.

٦- نلاحظ هذا التحول خصوصاً في قصيدة «أباريق مهشمة» من المجموعة التي تحمل الاسم ذاته. بغداد ١٩٥٤.

٧- نشر عدة مجاميع شعرية منها: «**خفقة الطين**» وهي قصيدة سابقة لتجربة الحداثة (١٩٤٦)، و«**أغاني المدينة الميتة**» (١٩٥١) ثم المجموعة نفسها تليها قصائد أخرى (١٩٥٧)، و«**جئتم مع الفجر**» (١٩٦١) و«**خطوات في الغربة**» (١٩٦٥)، و«**رحلة الحروف الصفراء**» (١٩٦٨).

٨- نعرف من نتاجه المنشور، وهو قليل، مجموعة «**المساء الأخير**» (١٩٥٠).

٩- ولد عام ١٩٢٣ في البصرة. وبالإضافة إلى نشاطه المقل في النشر في المجلات الأدبية لفت الشاعر الأنظار بمجموعة من القصائد عنوانها «**وَجْد**».

١٠- نشر في بغداد عام ١٩٤٧.

١١- نشر في بغداد عام ١٩٥٠.

« انشودة المطر »[١٢] هي الديوان الذي نعثر فيه على الإهاب العملاق للشاعر، وعلى التركيبة التي تجمع تجاربه السابقة في صيغة أصيلة كلية الجدة تقريباً، بالنسبة للشعر العربي.

يمكن اعتبار « انشودة المطر » بمثابة القمة في تطور السياب، وبعدها ستبدأ مرحلة من الإنحدار الفني، وما يشبه منعطفاً تضيع نهايته القاصية في وادي الموت.

ما هي، إذَنْ، مميزات الشعر السيابي، وما هو الموضع الذي يحتله في هذا الشعر الجديد الذي عرف باسم « الشعر الحديث ».

مع أننا سنغامر بالتطفل على الأجزاء التالية من هذه الدراسة، لابد لنا من أن نرسم صورة سريعة وتخطيطية لشخصية السياب الشعرية التي تظل الوجه الأكثر أهمية في المرحلة الأولى من حركة الحداثة. ومن جهة أخرى فإن إضاءة كهذه من شأنها أن تعرّفنا على عددٍ من الخصائص الأساسية والتعبيرية التي تشكل ملامح مشتركة لدى العديد من أقران الشاعر، وبخاصة أولئك المدعوين بـ « الشعراء التموزيين »[١٣] الذين كانوا يغنون الأرض والإنبعاث. وتشكل الأرض « موضوعة » كثيرة الترداد لدى الشعراء العرب. ولكن هذه الأرض لا تتمتع غالباً، إلا ببُعدٍ واحد، ألا وهو بُعد الوجود الفيزيائي. أرض مستوية؛ أرض - مشهد؛ أرضٍ لا تاريخية إلى حد ما. ولدى السياب ورفاقه التموزيين، تكتسب هذه الأرض دلالةً ساميةً، كحبل سرّيّ، وكقبرٍ، وكانبعاث دائمٍ للإنسان:

« قلبيَ الأرض، تنبض قمحاً، وزهراً، وماءً نميرا
قلبيَ الماء، قلبي هو السّنبلُ
موتهُ البعثُ: يحيا بمن يأكلُ »[١٤]

١٢- نشر الديوان عام ١٩٦٠ في بيروت. ونجد فيه عدداً من القصائد الطويلة للشاعر وقد أعيد نشرها: « بور سعيد »، « حفار القبور »، « الأسلحة والأطفال »، « المومس العمياء ».

١٣- « الشعراء التموزيون »: تسمية أطلقها جبرا ابراهيم جبرا على مجموعة الشعراء الذين يحفل عملهم بالإشارات إلى أساطير تموز وأدونيس وفينيق... الخ، والتي ترمز بهذا إلى مفهوم عن انبعاث الإنسان والمجتمع والحضارة.

وهؤلاء الشعراء هم: السياب، أدونيس، يوسف الخال، خليل حاوي، وجبرا نفسه (يراجع كتاب جبرا ابراهيم جبرا: « الحرية والطوفان »، ص: ٣٤ والدراسة الهامة لأسعد رزوق « الأسطورة في الشعر المعاصر ».)

١٤- من قصيدة « أنشودة المطر » ص: ١٤٦.

وفوق هذا، فإن أرض السياب تشكل إستعادة لتاريخه القومي والإنساني. إننا هنا بازاء التاريخ الشامل، غير المجزأ، التاريخ الذي يشكل مهد الحضارات، والخيط الواصل بينها. وهكذا تتشابك في عمل الشاعر جميع الإشارات الأسطورية والتاريخية، دافعة رموز نضال الإنسان عبر التاريخ المحلي والكوني إلى حياة جديدة في كنف القصيدة.

ويتم النظر إلى السياب أحياناً كتلميذ شعري لـ «ت. س. إليوت»[١٥] T. S. Eliot. ويمكن الكشف عن تأثير إليوت على السياب في هذا التصور للتواصلية ووحدة التجربة الإنسانية؛ وفي النهاية في هذا القلق المأساوي للشاعر الأنغلو ـ سكسوني الكبير بازاء العالم «الوثني» الذي حُكِمَ عليه بأن يحيا وسْطه. هذا القلق قد دفع الشاعر العراقي شأن ملحمة «إليوت» إلى الإتجاه صوب المنابع الروحية، الصافية والبدائية للتاريخ، المتمثلة بالميثولوجيا.

ولكن، فيما كانت الخاتمة المسيحية هي التي انتصرت لدى اليوت، فإن السياب قد بقي يؤكد، بإصرار، على الطابع الإنساني للإنبعاث. إذ يبدو الشعر لديه وهو يتجاوز الدين في مهمة «تغيير» و«تحسين» هذا العالم «المحكوم بمنطق الذهب والحديد»، ويمثل «الأمل في الخلاص» و«الأمل في أن تستيقظ الروح في عالم تسحقه المادة»[١٦].

وإذن، فإن المسيح، والصلب، والإنبعاث، وكذلك أسطورة ادونيس، واسطورة تموز، لم تكن سوى مثال من الأمثلة التي يمكن اعطاؤها للتجربة، أو مرحلة دراماتيكية من مراحل تطور الرؤيا الشعرية.. مرحلة يهتف الشاعر لدى خروجه منها: «إن موتي انتصار[١٧]».

إن بإمكان هذا الإنسان، الذي نطالعه في شعر السياب، أن يذكرنا بـ «الإنسان ـ الإله» لدى جبران خليل جبران[١٨] ـ الإنسان الذي يحوز ألوهيّته بفعلٍ خالصٍ وبطوليّ، من أجل تحقيق الخلاصّ الأرضيّ. إنها «ثورة السنبل عبر من يأكلونه»،

١٥- تراجع دراسة أسعد رزوق المستشهد بها أعلاه، ودراسة جبرا ابراهيم جبرا عن السياب في كتابه «الرحلة الثامنة» ص: ٢١. وكان نقاد آخرون قد أشاروا إلى تأثير «إيديث ستويل» Edith Sitwell وشعراء أوربيين آخرين، كـ «لوركا» Lorca، خصوصاً في استخدام الصورة. يراجع، على سبيل المثال، كتاب احسان عباس عن السياب (الفصل الحادي والعشرون، ص: ٢٥٠) وكتاب جليل كمال الدين: (الشعر الحديث وروح العصر) الفصل الثالث، ص: ١٩١.

١٦- مجلة شعر، العدد الثالث، ص: ١١٢.

١٧- قصيدة: «النهر والموت» («أنشودة المطر» ص: ١٤٤).

١٨- يُراجع مَدخل الكتاب الحاليّ.

وكذلك إنصهار الزمن الفردي في الزمن الجماعي، عبر الهنة(*) إنسانية وغائية تاريخية:

«إن إلهنا فينا»[19]

أو:

«حين دقّتْ يوماً بلحمي عظام الصغار
حين عرّيت جرحي، وضمدّت جرحاً سواه
حُطّمَ السور بيني وبين الإله[20]»

أو:

«يا سلّم الدمِ والزمان: من المياه إلى السماء
غيلانُ يصعد فيه نحوي، من ترابِ أبي وجدّي
ويداه تلتمسان، ثَمّ، يدي وتحتضنان خدّي
فأرى ابتدائيَ في انتهائي[21]».

أو، أيضاً:

«"بابا..." كأنّ يد المسيح
فيها، كأنّ جاجمَ الموتى تُبَرْعِمُ في الضريحِ.
تموز عاد بكل سنبلةٍ تعاتب كلَّ ريحِ[22]».

لقد قال سارتر Sartre إن مهمة الشعر تتمثل بخلق أسطورة الإنسان[23]. إذا حرّفنا هذا التعريف، فأخذنا به حرفياً، أمكننا القول إن السياب قد عمل بالأحرى على إدامة حياة هذه الأسطورة، وإعادة خلق الإنسان عبر أساطيره القديمة.

وكل إعادة خلق تتضمن في الوقت نفسه الاستمرارية والإحتجاج والإضافة. فبدر شاكر السياب لا يوافق على الإنقطاع عن منابع الماضي، بل أنه، على العكس، يبدو مسكوناً، شأن باسترناك Pasternak، بقانون الوحدة التاريخية. ولذا نرى أنه بالرغم من أصالته والطبيعة المجردة لشعره، فإنه بقي يحتفظ بصلات مع التراث، تبدو قابلة

---

* - صغنا هذه المفردة كمقابل لـ «Divinisation»، وهي تعني إحالة الشيء سماوياً وتزويده بالألوهية. (المترجم)

١٩- قصيدة «المغرب العربي» («انشودة المطر»: ص: ٨٩).

٢٠- قصيدة «المسيح بعد الصلب» («أنشودة المطر»، ص: ١٤٨).

٢١- قصيدة «مرحى غيلان»، (أنشودة المطر، ص: ١٩).

٢٢- المصدر السابق، ص: ١٨.

٢٣- سارتر: «ما الأدب» (ص: ٤٥).

Sartre, «Qu'est-ce que la littératures.»

للنقد أحياناً. وبحسب تعبير أدونيس، فإن تجربته هي دائماً تجربة «اللقاء بين عالم يتراجع، وآخر يتقدم صوب المستقبل[٢٤]».

في موضع اللقاء هذا، يبدو شعر السياب منسوجاً من كافة الإبعاد العامودية والأفقية للإنسان العربي المعاصر، الذي يحقق يقظته في حركة مدوّمة حافلة بالتفتت والنمو.

وهكذا فإن إنبعاث تموز، أو إنبعاث الإنسان عبر الأرض وتجربته في الهبوط لا يبين عن نفسه عند المستوى الحضاري فحسب. أنه، إذْ يلتحم بانبعاث المسيح الذي يرمز من ناحية أخرى إلى النضال الباطنيّ للفرد، وإلى النضال الإجتماعي من أجل العدالة والكرامة، وإلى معانيات الوجود وتضحيات الحياة المناضلة المتوّجة بالصلب غالباً، فإنه يطالب، عبر ذلك، بتحرير المجتمع وانتصار الشعب.

ها نحن، إذن، أمام نزعة آملة بخلاص كليّ. لكن هل يمكن النهوض، في الوقت نفسه، بالتمزق الداخلي والنفسي والفلسفي، والمسؤولية الإجتماعية والسياسية في العالم الخارجي؟

إن رداً إيجابياً مدهشاً يأتي، لتطميننا، من جانب من إبداع السياب وزملائه، الذين يبدون وقد عثروا على وجهة التصور التركيبي وسط أزمة الإزدواج التي يعاني منها المثقف العربي المعاصر.

فمعاناة الشاعر تمتزج بمعاناة مجتمعه، بل ربما كانت تكتشف خلاصها فيها أن سيزيف الباطن هنا قد:

«... ألقى عنه عبء الدهور
واستقبل الشمسَ على «الأطلسِ»[٢٥].

إن الأصوات كلها تنقل له صرخة سارتر المعذبة: «الجحيم هو الأخرون»، وتردد أمامه نشيد العَبَث الكامويّ:

«وعرٌ هو المرقى إلى الجلجله
والصخر، يا سيزيف، ما أثقله
سيزيف.. إن الصخرة الآخرون[٢٦]»

٢٤- في مقدمته لقصائد مختارة من بدر شاكر السياب، ص: ١٠.
٢٥- «رسالة من مقبرة»، قصيدة مهداة إلى المناضلين الجزائريين، في «أنشودة المطر»، ص: ٨١.
٢٦- المصدر السابق، ص: ٨٠-٨١.

أما الشاعر فإنه مأخوذ بواقع آخر.. واقع أصوات العالم والشمس المدوية في قلبه[٢٧].

واقع يعج ـ حسب وصف الشاعر له ـ بأصواتٍ خضراء متساقطة كالزهر، وأخرى حمراء مترقرقة كشلال من النور: «نور من الدم». وها هي، إذَنْ، الصيغةُ وقد انقلبت على هذا النحو الرائع: «**الخلاص هو الآخرون**»!

الآخرون هم الضوء، والضوء هو ذلك الوضع الداخلي والخارجي في آن يقين وامتلاء. الآخرون هم أيضاً الماء، والماء تطهيرٌ وشرط للخصب، نرى وسطه إلى «بابل» وهي «تُغسَلُ من خطاياها». وبغير الآخرين، لا يكون الإنسان إلا كياناً رجْساً، عقيماً، وأكثر من ذلك مائتاً.

إنه يَطَّهَرُ عبر الآخرين، يصبح خلاقاً، وينال حياة أبدية. إذ أن الموت، الذي ظلَّ يسكن الشاعر دائماً، إن هو إلاّ فعلُ حياةٍ، حياة خالدة، مرحلة من مراحل هذه الحلقة اللامتناهية من الولادة والموت والإنبعاث.

لهذا نجد أنه، إلى جانب الأرض، غالباً ما يتم استدعاء بويب[٢٨] والبحر ليأخذا مكانهما في هذه «الاوركسترا» العظيمة من الحلولية الإنسانية:

«عيناك غابتا نخيلٍ ساعة السحر

....

وتغرقان في ضبابٍ من أسى شفيف
كالبحر سرّح اليدين فوقه المساء،
دفء الشتاء فيه وارتعاشة الخريف،
والموت، والميلاد، والظلام، والضياء[٢٩]».

أو:

«في كل قطرةٍ من المطر
حمراء أو صفراء من أجنّة الزّهَر
وكلّ دمعةٍ من الجياع والعراة

٢٧- المصدر السابق.

٢٨- نهر في قرية الشاعر.

٢٩- من قصيدة (أنشودة المطر)، ص: ١٦٠.

وكل قطرةٍ تُراقُ من دم العبيد
فهي ابتسامٌ في انتظار مبسمٍ جديد[٣٠] ».

أو:

« بويبْ...
بويبْ...
أجراس برجٍ ضاع في قرارة البحرْ
الماء في الجرار، والغروب في الشجرْ
....
يا نهريَ الحزينَ كالمطرْ
....
أودّ لو غرقتُ فيك،
....
واغتدي فيك مع الجزرْ إلى البَحر
فالموت عالم غريب يفتن الصغار
وبابه الخَفيُّ كان فيك، يا بويب..[٣١] »

وثمة حقيقة يجدر التنبه إليها، هي أن النهر ليس نهراً مجرداً: انه « بويب »، والبحر ليس سوى الخليج العربي[٣٢]، والمطر هو ذلك المطر الذي يسقي غابات النخيل في جيكور[٣٣]. فالسياب هو أولاً هذا العاشق للعراق ـ العراق هذا الجزء الذي لا يتجزأ من « الوطن العربي ». إن السياب، في الوقت نفسه الذي يظل ينزع فيه إلى وعي شامل وأبعاد شمولية، إنما يظل واحداً من الشعراء النادرين الذين لم يعبروا إلى الشمولية إلاّ من خلال خصوصيتهم المحلية. وهكذا، وبالرغم من معرفته بالثقافة الغربية، وأثر الأنغلو ـ سكسون، الذي يُقرُّ به هو نفسه، على شعره[٣٤]، فقد عرف أن يحتفظ بوجهه المحلي وأن يتطابق مع الحاضر التاريخي لبلاده.

٣٠- المصدر السابق، ص: ١٦٥.

٣١- من « النهر والموت »، ص: ١٤١، ١٤٢، ١٤٣.

٣٢- تراجع، خصوصاً، « غريب على الخليج » (أنشودة المطر) ص: ١١

٣٣- قرية الشاعر التي ظل اسمها واسم نهرها « بويب » يترددان غالباً في قصائده.

٣٤- يراجع فصل: « المصادر الثقافية للشاعر » في كتاب احسان عباس المستشهد به آنفاً، وكذلك كتاب عيسى بلاطة (ص ٣٧-٣٨) وكتاب م. الطنجي حول « السياب والإتجاهات الشعرية المعاصرة ».

وقد قاده هذا الوفاء، كما رأينا، إلى إستلهام المصادر الميثولوجية والحضارية لهذه البلاد التي كانت واحدة من أهم مهود الحضارة الإنسانية. واذا كان الشاعر لا يتردد في الاغتراف من مصادر التاريخ الشامل والأسطورة الاغريقية أو أساطير الشرق الأقصى، فإن الخيط الرئيسي في أعماله يظل مرتبطاً بجذور الموروث القومي. فتموز البابلي وادونيس الفينيقي يلتقيان هنا بالمسيح ومحمد، والوجوه الأخرى التي ترمز إلى تاريخ الشرق الأدنى، وسط لهب النضال الداخلي أو على ساحة هذا النضال، الذي يخوضه الشعب العربي في بغداد، أو في فلسطين، أو في الجزائر، من أجل الحرية والعيش والسلام. ولا تتجسد هذه الوحدة التاريخية - كما يوحي بها عمل الشاعر- عبر بَسْطِ وجوهِ تمثل الماضي والحاضر في السيناريو الشعري، وإنما، أحياناً - وهذا ما يجسد أصالة الشاعر وقدرته التحديثية- عبر إنصهار هذه الوجوه، الواحد في الآخر، من جهة، واندماج دلالتها التاريخية من جهة ثانية.

وقد أحِيلَ هذا الاندماج ممكناً، بشكل أساسي، بفضل الأشكال الإيقاعية الجديدة وأنماط التعبير الحديثة التي ساعدت على قيام النظام الكلي للقصيدة، والتمثّل الكامل للعلاقات العضوية بين مختلف وجوه الرؤية الشعرية وعناصرها المتقابلة المتصارعة.

واهم إنجاز حققه السياب على صعيد التحويل البنيانيّ الحداثيّ، يتمثل في إسهامه في تحقيق وحدة القصيدة، واستقلالها، وتماسكها الداخلي. إن هذه الرؤية «الشاملة» للقصيدة - وكذلك للعالم - التي كان السياب «بطلها» غير المتنازع في أمره منذ بدايات حركة الحداثة، تريد للعمل الشعري أن يشكل كلاً عضوياً متصاعداً وسمفونيةً شعرية تمتزج مكوناتها المتعددة في بناء الكل الملتحم، فلا تستجيب إلا للقوانين الداخلية للتطور الحر، ولكن المُنظَّم، للرؤية الخالقة.

مؤكدٌ أن وحدة القصيدة - وحدة الشكل والمضمون الشعريين- التي تتعارض مع وحدة البيت في القصيدة العربية الكلاسيكية، إنما تحتل مقدمة التجديد الحداثي الذي ساهم فيه المثلث العراقي، ولكن السياب يتميز عن سواه بتجاوز نوعي لهذا المعطى الأولي للشعر المعاصر. إن العمل الناضج للشاعر يعكس لديه همّاً واضحاً برفع القصيدة العربية إلى مستوى المعمار المعقّد الذي بلغه كبار شعراء الغرب. ونكرر أن هذا المعمار «الآمد» هو ما تتحقق وسطه الرؤيا الحضارية والشعرية للسياب. ويشكل الكورس عموداً مهماً في بناء الشعر السيابي، حيث تتقاطع المواكب الطقوسية لأدونيس وعشتار[٣٥]، والمشاهد الحالية والصور الفولكلورية للمجتمع العربي والعراقي. وهكذا

٣٥- عشتروت الفينيقية، أو عشتار البابلية هي آلهة الحب والخصب، وزوجة أدونيس أو تموز (يراجع، فريزر: «الغصن الذهبي»، ص: ٤٢٦، ٤٤١).

فإنّ بنية القصيدة لا تعكس المضمون الشعري فحسب، بل إنها تولد فيه؛ كما أن الشكل يكف عن أن يكون رداء الفكرة، ليشكل بعدها التعبيري. والقصيدة العملاقة، شأن القصيدة لدى السياب، تشكل بتعبير أدونيس، شبكة ثرية ومعقدة يرسم الزمن فيها إرتفاعاته وأعماقه، فيما تكون بنية القصيدة منحوتة بحسب إيقاع هذا الثراء، وضمن حركته ذاتها.

مع هذا، فإن النتاج الغزير للشاعر يقدم لنا مجموعاً متفاوتاً بكمال بُنَيتِه. إن الشحنة العاطفية تبدو أحياناً وقد بلغت درجة من الحدة بحيث أن بناء القصيدة يأتي مترعاً بموجات متكررة، وغير منضبطة، من المتتاليات التركيبية غير الملائمة للطموح الدلاليّ والرّجة التي يبدو أن الشاعر كان يصبو لتحقيقها. فإلى جانب قصائد كـ «أنشودة المطر[٣٦]» و «المسيح بعد الصلب[٣٧]» و «رسالة من مقبرة»، وهي روائع مؤكدة وحافلة بالاكتمال الموسيقي، حيث تنسجم حركة الإيقاع، بوضوح، مع تطور السياق الشعري، نجد قصائد كـ «قارىء الدم[٣٨]» و «مدينة بلا.مطـر[٣٩]» حيــث تختــزل موسيقى القصيدة إلى خط رتيب يكاد لا ينتهي[٤٠]. بل ان إهتمام السياب باثراء وتنويع نَفَسه الموسيقي قد قاده إلى أن يستخدم أحياناً، لما نرى في قصيدتَي «ثعلب الموت[٤١]» و «إلى المغرب[٤٢]»، إيقاعات كلاسيكية لا يمنح تكييفها للبيت الحر إلا إمكانات محددة لحركة التنويع في القصيدة.

هذه الظاهرة المميزة لشخصية السياب الشعريــة والتي تمثــل جسراً بين التقليــد والتجديد، تتجلى أيضاً عند مستوى إستخدام القافية.

إن القصيدة الحرة، التي لم تهدم القافية بشكل كليّ ـ وهو ما لن يتحقق إلاّ في النثر الشعري أو في قصيدة النثر ـ قد أدانت كل قاعدة تصاغ بخصوص استخدامها، فيما عدا ضرورة إنسجامها مع مسار الحركة الشعرية[٤٣]. وثمة قصائد لدى السياب، يكشف فيها

٣٦- و٣٧ مجموعة «أنشودة المطر».

٣٨- مجموعة «أنشودة المطر».

٣٩- «أنشودة المطر»، ص: ١٧٢.

٤٠- إن هذا النقص البنائي الإيقاعي يطبع غالباً عمل السياب الشعري لسوء الحظ. تلاحظ مجاميعه التالية لأنشودة المطر: «منزل الأقنان» (١٩٦٢) «المعبد الغريق» (١٩٦٢)، شناشيل ابنة الجلبي (١٩٦٥) و «اقبال» (١٩٦٥).

٤١- أنشودة المطر، ص: ٣٣.

٤٢- المصدر نفسه، ص: ٨٢.

٤٣- يراجع الفصل الخاص بـ «تحرير القافية» في الجزء الثالث من المؤلف الحالي.

التآلف بين القافية وبين هذه الحركة الشعرية عن سيطرة فائقة وإحكام بالغ.

مع هذا فإن العثرات في هذا المجال ليست نادرة تماماً. فلا يفلت السياب من ضعف الشعراء الكبار الذي يجعلهم «يخطئون» قافيتهم أحياناً. ولا يتضح هذا الضعف لدى السياب من خلال التكرارات العديدة للقافية ذاتها فحسب، وهو ما يتسبب برتابة صوتية معينة، أو عند مستوى بعض الحركات المتشنجة التي تبين عن إجهاد وبالتالي «خسران» جماليّ، واضحين؛ وإنما خصوصاً عبر هذا الغياب لـ «الصرامة الحداثية» إذا صحّ التعبير، في القاموس الذي يمتد ليشمل الكلمات ـ القوافي.

وقد تجددت اللغة الشعرية للسياب، عموماً، عبر تحوّلٍ شاسع للتعبير. فقد كانت الوثبة الخلاقة للشاعر تنزع إلى تحويل دلالية القاموس الشعري العربيّ. مع هذا فإن هذه التحويلات، التي تسود عمل الناضج، كانت تتعايش أحياناً، وعلى نحو متناقضٍ، مع بعض بقايا الاستخدام التقليدي[٤٤]، بل العتيق. إن ثقافة الشاعر الواسعة في التراث العربي وإعجابه غير المشروط ببعض وجوه الشعر الكلاسيكي، كانا يعيقانه من التحرر بصورة نهائية من التأثير المباشر ـ وإذنْ السلبي ـ للتراث.

لنقلْ، بتعابير أخرى، ان شخصية السياب الشعرية تـؤكـد نفسهـا في «منطقـة حدودية» من حركة التحول الشعري هذه؛ أو بنحو أكثر دقة، كشبه جزيرة متقدمة في محيط الخلق، ولكنها لا تزال مشدودة إلى القارة القديمة للتراث، بعصابة مشدَّدة نوعاً ما، من الحنين التقليدي.

مع ذلك، يجب القول أن الإسهامة المجددة للسياب كانت شديدة الأهمية لتطور إنماط التعبير الشعري. وتتجلى هذه الإسهامة، كما رأينا، في ميادين متعددة. غير أنها تتضح على نحو ملموس في البحث السيابيّ عن الصورة الشعرية.

ففيما خلا التعديلات العروضية يتمثل التحديد الأهم لحركة الحداثة في التجريب والبحث عن «منهجٍ صُوَريّ» Imagerie شعريّ جديد. إن هذه الحركة التي أدانت التعبير المباشر، وكذلك الفصل بين الشكل والمضمون قد أكدت على الأهمية العظمى للصورة، ليس كأداة للتعبير وإنما كتمثيل جوهري لرؤية الشاعر وتجربته.

فمع جبران، ثم مع الرومانطيقيين والرمزيين، عرفت الصورة الشعرية تطوراً سيقوده نزار قباني إلى تفتّحٍ أكيد. غير أن الطابع الوصفي المحض، والمجانيّ من الوجهة

٤٤- احسان عباس، المصدر المستشهد به آنفاً، ص: ٧٤-٧٥.

الجمالية للصورة لدى قباني، إنما يختزل هذا التفتح إلى مجرد نمو كميّ.

ولن تعرف الصورة أبعادها العميقة إلا مع البياتي والسياب. فهنا، وخصوصاً لدى السياب، نرى إلى الصورة الشعرية وهي تهجر مهمتها القديمة كـ «دعامة» و «تزيين» لدلالة «الموضوع» الذي تتناوله القصيدة، لتصبح مصدراً لـ «الخلق الدلالي» داخل تعقد النسيج الشعري.. تماماً كما حصل بالنسبة لصورة الأرض: حيث تواجهنا بدلاً من الصورة المسطحة، أو «الصورة - المشهد»، «الصورة الحية [٤٥]»، التي تغترف ظلالها وخطوطها وألوانها، دلالتَها وجمالَها من أعماق الإنسان وأعماق التاريخ.

ويمكن أن نميز في شعر السياب نمطين من الصور: الحسية والذهنية، التي تتجاور وتلتحم ويكمل بعضها بعضاً، داخل التركيب «الموضوعاتي» للقصيدة. ويشهد النمطان الإثنان على موهبة شعرية استثنائية، لا تبين عن نفسها عبر الجمال العنيف والإلتماع الأخاذ أو الطاقة التعبيرية العالية للصورة، فحسب، وإنما عبر هذه القدرة الفائقة على خلق الصورة، وتنميتها، باعتبارها مساهمة حية ومكتملة في البناء العضويّ للقصيدة.

ونجد غالباً في النسيج الثريّ والمعقد للتركيب الشعري السيابي صورة أساسية تتلاحم من حولها الصور الثانوية وتنتظم. وتقوم هذه الصورة، التي تقدم نفسها كـ «حارس» للموضوعة الأساسية، وكإبانة عن الوحدة البنائية، بتغطية المجموع الشامل للقصيدة، وضمان تداخل مكوناتها، وكذلك تماسك المناخ الشعري بكامله.

ففي «انشودة المطر» مثلاً، يظل المطر يرافقنا تباعاً عبر صور الحب والحزن الشخصي، والبؤس الإنساني، والفرح الطفولي، والرجاء الجماهيري، ليذوب أخيراً في «مدامع الجياع» و «دم العبيد» قبل أن يتغلغل في رحم الأرض وينبعث مرة أخرى في ربيع جديد.

وها هو الشاعر يعود اذَنْ، في نهاية سَفَره هذا عبر الثنايا الأكثر سرية للروح والتناقضات الممزّقة للوجود ، يعود، كما يفعل دائماً، إلى الصورة الأساسية لحياته وشعره، صورة الإنبعاث التموزيّ، حيث تتحد، كلٌ من ذاتية الشاعر وموضوعية العالم والتاريخ.

وبالرغم من التهافت الواضح في نتاج سنواته الأخيرة التي كانت حافلة بالمعاناة

٤٥- أدونيس: «محاولة في تعريف الشعر الحديث» مجلة شعر، العدد ١١ ص: ٨١.

الجـدية، وبالرغم من «هرم المغني»[٤٦] الذي يعترف به بنفسه، فإن السياب يظل واحداً من الوجوه العملاقة للشعر العربي الجديد.

وإذا كانت حركة الحداثة قد تعرضت في الموت المبكّر للسياب[٤٧] إلى خسارة كبيرة، فإن بإمكانها أن تغتبط الآن بالطريق الكبرى التي شقّها هذا الشاعر، والتي يواظب عليها حالياً عدد هام من الشعراء الممتازين. وكما يعبّر أدونيس فإن «تجربة السياب مع ذلك، ريادة: بدءاً منها ومعها أخذ ينشأ للشعر العربي الجديد وسط تعبيري جديد. وهو، الآن، من القوة والسيادة بحيث أنه يبدو إبداعاً مستمراً[٤٨]». هذا المستوى الأكثر حداثة لن يتم التطرق إليه، للأسف، في هذه الدراسة لأنها مخصصة للبحث في الملامح المشخصة لولادة هذا الشعر ومراحل تطوره الأولى. مع هذا فإن الملامح الأساسية للقصيدة الجديدة، والتوجه الشعري لحركة الحداثة سيوضحان ويؤكدان نفسيهما داخل إطار تجمّع «شعر»، الذي أسهم فيه كل من السياب وادونيس. هذه الملامح، بالذات، هي ما سنحاول الكشف عنه في الفصول القادمة.

لقد تحققت المسيرة العراقية المجددة على نحو تدريجيّ، كما رأينا، وهي قد ابتدأت، أولاً، بتعديل الشكل العروضي للقصيدة، قبل أن تنعكس على مستوى المضمون والموقف الشعري.

وسنرى فيما بعد ما هي طبيعة هذه المبادرة ونتائجها في عمل الرواد العراقيين وكذلك في إطار تجمّع «شعر»، الذي سنسعى في هذا القسم إلى دراسة دوره الأساسي في حركة الحداثة، وكذلك محاولته في تزويد هذه الحركة بقواعد فكرية وفنية لحركة أدبية حقيقية. ينبغي أن نتوقف في البداية، ولو بسرعة وعلى نحو تخطيطي، عند صدى هذا التحويل الأوليّ وإنجازه العام في لبنان، حتى تأسيس مجلة «شعر» وحلقتها عام ١٩٥٧.

منذ ولادة «البيت الحر» في عام ١٩٤٧، كانت كل من الملائكة والسياب والبياتي

٤٦- تُراجع قصيدة «هرم المغني» وكذلك «قصائد من بدر شاكر السياب» ص: ١٢٣، «ومنزل الأقنان» ص: ١٢٩.

٤٧- توفي السياب في أحد مستشفيات الكويت في ٢٤ كانون الأول ١٩٦٤، في سن السابعة والثلاثين، بعد مرحلة طويلة من المرض، أصاب الوهن، فيها، قواه العضوية والنفسية والإبداعية.

٤٨- أدونيس: مقدمته لقصائد مختارة من بدر شاكر السياب ص: ٧-٨، دار الآداب، بيروت، ١٩٦٧.
نشرت في دمشق، في التاريخ المذكور، وأعيد نشرها في «أوراق في الريح» الطبعة الثانية، ١٩٥٩، ص: ٣٣.

قد ثبتوا أنفسهم كروّاد لنوع شعري ولمرحلة شعرية، حتى عام ١٩٥٤؛ حيث نشر ادونيس في مطلع هذا العام قصيدة عنوانها «الفراغ» ، قارن أسعد رزوق أهميتها للشعر العربي المعاصر بأهمية «الأرض الخراب[٤٩]» لإليوت بالنسبة للشعر الأنغلو ـ سكسوني.

منذ ذلك الحين، بدأت الساحة الشعرية الطليعية تستقبل عدداً متعاظماً من الشعراء الشبان المتفاوتين في الأهمية والموهبة. وإلى جانب الرواد العراقيين الثلاثة ورفاقهم الأوائل، بتنا نتطلع إلى أسماء مثل صفاء الحيدري[٥٠]، وكاظم جواد[٥١]، وسعدي يوسف[٥٢]، الذين سيضمنون للحركة في العراق قدراً من الإنتصار، بحيث أصبحت أعمدة القصيدة عاجزة عن أن تنال في الأوساط الثقافية ما يتعدى تلك الأهمية والتبجيل اللذين يهبهما المرء لبعض اللحظات التاريخية[٥٣].

أما في سوريا فإن التعلق الشديد بفخامة الشعر الكلاسيكي، وازدهار القصيدة الرومانطيقية ـ الخطابية في مناخ من الغليان السياسي، قد شكلا عائقاً أمام الاندفاع في التجديد الشعري. وفيما عدا محمد الماغوط، الذي يشكل ظاهرة خاصة فإن عدداً قليلاً من شعراء الشبان، منهم نذير العظمة، وشوقي بغدادي[٥٤] وفؤاد رفقة، قد اتبعوا ادونيس في مسيرته المجددة. ويمكن أن نلاحظ «السلطان» الشعري في سوريا لتلك الحقبة متقاسماً بين الفرسان القدامى للقصيدة التقليدية، كبدوى الجبل (١٩٠٣ ـ) وعمر أبو ريشة (١٩٠٨ ـ) وأنور العطار (١٩١٣ ـ) وسليم الزركلي (١٩٠٣ ـ) ... الخ، والفرسان الجدد النيو ـ تقليديين كنديم محمد (١٩١٥ ـ) وسليمان العيسى (١٩٢١ ـ) وبديع حقي ومحمد الحريري (١٩٢٥ ـ)

٤٩ـ «الأسطورة في الشعر المعاصر» ص: ٦٥. وبالطبع، يجب التأكيد على الطابع النسبي لهذه المقارنة، أي على الإطار المتواضع للشعر العربي في تلك الحقبة، والذي سيبلغ فيما بعد مستوى متقدماً بشكل واضح، خصوصاً في عمل أدونيس. هذا من جهة، ومن جهة ثانية، التمييز الذي يجب اعتباره بين «الفراغ الشرقي» لدى أدونيس «والفراغ الغربي» لدى إليوت وقد ذكّرت خالدة سعيد بهذا التميز في كتاب يجمع محاولاتها النقدية، تحت عنوان «البحث عن الجذور»، ص: ٢١.

٥٠ـ ولد في ١٩٢١، ونشر عدة مجاميع شعرية: «أوكار الليل» و«عبث» و«بابل».

٥١ـ ولد في ١٩٢٩. مُحامٍ ومناضل يساري. بدأ تقليدياً، ثم اتجه نحو الشعر الحر. له مجموعة عنوانها «أغاني الحرية».

٥٢ـ شاعر ملتزم، يُعدّ من أفضل شعراء الجيل التالي للسياب والبياتي، في العراق. من مجموعاته «النجم والرماد» و«قصائد مرئية».

٥٣ـ يراجع: «الشعر والشعراء في العراق» (١٩٠٠ـ١٩٥٨) لأحمد أبي سعد.

٥٤ـ ولد في ١٩٢٨ في سوريا. أستاذ للأدب العربي ومناضل يساري، اتبع مسيرة زميله العراقي البياتي في بضعة قصائد من الشعر الحر يلتقي فيها الحب بالنضال السياسي. يُراجَع خصوصاً ديوانه «أكثر من قلب واحد» (١٩٥٥).

وعزيزة هارون واحد سليان الأحد وعبد الباسط الصوفي . إن الشعراء الأخيرين الواضحي التأثر بالتيار الرومانطيقي المهجري واللبناني ـ المصري، وأدب الإتجاه المدعو بالرمزي لسعيد عقل، قد ظلوا أوفياء للأشكال العروضية التقليدية، وللتعبير الوصفي والانطباع المباشر والروح العاطفية، الخطابية، الغنائية ـ الذاتية للقصيدة ما قبل ـ الحديثة. أما نزار قباني، فإنه بعد أن طبع بتأثيره مرحلة هامة من التطور التعبيري، وبعد أن ضمن لنفسه جمهوراً واسعاً، بدا وكأنه قد اكتفى بالمستوى التجديدي الذي بلغَهُ، والذي يضع عمله عند مستوى أدنى من الطموح الحداثيّ.

وفي الاردن وفلسطين، بدت فدوى طوقان[٥٥] مترددة في إتباع الموجة الجديدة، وهذا ما ستسارع إليه سلمى الخضراء الجيوسي[٥٦]، التي ساهمت في مجلة «شعر» إسهاماً جزئياً. وإذا كان الشاعر الفلسطيني الشاب المقيم في دمشق، يوسف الخطيب[٥٧] سيجد الأشكال التقليدية أكثر ملاءمة لشعره الغنائي ـ الخطابي، فإن شعراء آخرين من جيله، كحيدر عيسى ومعين بسيسو وعبدالرحيم عمر[٥٨] سيحققون تطوراً شكلياً في الأقل، باتجاه الحداثة الشعرية.

أما توفيق صايغ[٥٩] وجبرا ابراهيم جبرا[٦٠] (أقام الأول في لبنان والثاني في

٥٥ـ ولدت في نابلس عام ١٩١٧. من اشهر الوجوه النسوية في الشعر العربي المعاصر. رومانطيقية اساسا (تُراجع مجموعتها الأولى «وحدي مع الأيام» ١٩٥٥) غير انها بدأت توفر الإنطباع بالإقتراب من الحداثة الشعرية عبر تبنيها الخجول للبيت الحر في قصائد مجموعتها «وجدتُها» ١٩٥٧ و«أعطنا حباً» ١٩٦٥ (الطبعة الثانية). ويبدو نموها نحو الشعر الحديث أكثر وضوحاً في نتاجها المتأخر: «أمام الباب المغلق» ١٩٦٧ وخصوصاً: «الليل والفرسان» ١٩٦٩.

٥٦ـ ولدت في صفد بفلسطين. كانت في البدء أقل شهرة من فدوى طوقان، ثم جلبت إليها الأنظار عبر قصائد نشرتها في مجلتي «الآداب» و«شعر» وجمعتها في ديوانها: «العودة من النبع الحالم» عام ١٩٦٠.

٥٧ـ يراجع ديوانه: «عائدون» عام ١٩٥٩.

٥٨ـ إذا كان عيسى قد اكتفى بنشر قصائده بصورة متقطعة ومبعثرة في الصحف والمجلات الأدبية، فإن بسيسو الذي نشر قصائده الكلاسيكية في مجموعة عنوانها (المعركة) ١٩٥٢، قد جمع قصائده الحرة في مجموعة «الاردن على الصليب» ١٩٥٧، و«فلسطين في القلب» ١٩٦٤. وهو في اللحظة الحالية واحد من أشهر شعراء المقاومة الفلسطينية. أما عبد الرحيم عمر فقد جمع بعض قصائده في مجموعة عنوانها «أغنيات للصمت».

٥٩ـ ولد في فلسطين في ١٩٢٤. بعد أن أنهى تعليمه الإبتدائي والثانوي في القدس، جاء ليقيم مع عائلته في بيروت، حيث شرع بدراسات جامعية أكملها في انكلترا. عمل أستاذاً مساعداً للأدب العربي في الجامعة الأميركية ببيروت، ثم في جامعتي كامبرج ولندن. أسس مجلة «حوار» عام ١٩٦٤، وكان رئيس تحريرها. ثم غادر لبنان بعد احتجاب المجلة، ليدرس الأدب العربي في جامعة بير كليّ، حيث توفي في ١٩٧١. خلّف ثلاث مجموعات: «ثلاثون قصيدة» ١٩٥٤ «القصيدة ك» ١٩٦٠ و«معلقة توفيق صايغ» ١٩٦٣.

٦٠ـ ولد في الناصرة ١٩٢٦. أكمل تعليمه في فلسطين وانكلترا ثم اختار العراق للإقامة والعمل. رسام وروائي وقاص وناقد. نشر أعمالاً عديدة منها مجموعتا قصائد نثر: «تموز في المدينة» ١٩٥٩ و«المدار المغلق» ١٩٦٤.

العراق) فيمثلان، لوحدهما، نمطاً خاصاً من النثر العربي يعتبره البعض بمثابة المذاق الأول لما يجب أن يكون عليه الشعر الحديث. غير أن قيمة هذا الشعر، وتصنيفه، يجب أن يُصار إلى تفحصهما على ضوء التصورات التي ستقترحها حركة الحداثة فيما بعد.

وقد اصطدمت حركة الشعر الحديث في مصر والسودان بمقاومة أشد مما كان عليه الأمر في سوريا. فقد كان الملكوت النيو - تقليدي تحت سيادة عباس محمود العقاد يواصل فرض نفسه ويبدو عصياً على الزحزحة. ومع هذا فأن شباناً شديدي التصميم كصلاح عبد الصبور(٦١) واحمد عبد المعطي حجازي(٦٢) ومحمد الفيتوري(٦٣) ومحي الدين فارس(٦٤) ومجاهد عبد المنعم مجاهد(٦٥)، قد أثبتوا قدراً كبيراً من الشجاعة والجرأة، من أجل إيصال أصواتهم، وتكوين جمهوريقيّم تجاربهم الشعرية.

وفي النهاية، وقبل أن نعمد إلى إستحضار الوضع الشعري في لبنان لحظة ظهور مجلة «شعر»، نذكّر بأنه لم تكن قد ظهرت، حتى تلك اللحظة، أية فاعلية جديّة في التوجه الحداثي، في بقية أقطار العالم العربي، أي في أقطار شبه الجزيرة العربية والمغرب العربي.

لقد كان لبنان، منذ فجر النهضة،حامل مشعل التجديد الشعري، سواء عبر نتاج شعرائه الذين واصلوا حياتهم فيه، أو الذين اختاروا مصر للإقامة أو النازحين منهم إلى اميركا (شعراء المهجر).

ولكن الشعراء اللبنانيين وجدوا أنفسهم في عام ١٩٥٧ - وسط دهشتهم أنفسهم - وقد تجاوزتهم الموجة الجديدة في العراق وسوريا ومصر. وأثناء هذه المرحلة المهمة من تاريخ الشعر المعاصر في لبنان، كان سعيد عقل لا يزال يحتل مقدمة المشهد الشعري،

٦١- ولد في ١٩٣١، وكان رائد الجيل الحداثي الأول في مصر، تراجع مجاميعه «الناس في بلادي» ١٩٥٧، و «أقول لكم» ١٩٦١، و «أحلام الفارس القديم» ١٩٦٤. وقد بلغ في مأساته الشعرية: «مأساة الحلاج» ١٩٦٦ منزلة أكيدة في النضج الشعري والإقتدار التقنيّ.

٦٢- ولد في مصر ١٩٣٥. من أول رفاق عبد الصبور. نشر مجاميع عديدة منها: «مدينة بلا قلب» ١٩٥٩ و «لم يبق إلا الإعتراف».

٦٣- ولد في الاسكندرية عام ١٩٣٠، من أصل مصري - سوداني ومن جد أسود. يربط في شعره بين النضال العربي ونضال أفريقيا والسود من أجل التحرر. تراجع مجاميعه «أغاني أفريقيا» ١٩٥٥ و «عاشق من أفريقيا» ١٩٦٥ «تذكريني يا أفريقيا» ١٩٦٦. وبعد أن حقق تطوراً جيداً في الرؤيا الشعرية والاكتمال التعبيري الذي تشهد عليه مجاميع متعددة، بات يشكل اليوم واحداً من أهم الوجوه في الشعر العربي المعاصر.

٦٤- ولد في ١٩٣٢، وهو، إلى جانب جيلي عبد الرحمن، من أوائل شعراء الجيل الجديد في السودان. تراجع مجموعته الأولى «الطين والأظافر» ١٩٥٧

٦٥- تراجع مجموعته «أغنيات مصرية» ١٩٥٨.

بين جهرة من الشعراء النيو - تقليديين، المنحدرين من مدارس واتجاهات عديدة، والذين كان صيتهم قد ذاع في أنحاء العالم العربي. ويمكن أن نذكر، على سبيل التمثيل: امين نخلة (١٩٠١ -)، صلاح لبكي (١٩٠٦ - ١٩٥٥)، شفيق المعلوف (١٩٠٥ -)، بولص سلامة (١٩٠٢ -) ويوسف غصوب (١٨٩٣ -) بالإضافة إلى نفر آخر من «شيوخ» القصيدة التقليدية، كانوا قد انسحبوا إلى حد ما، من المشهد أمثال: ميخائيل نعيمة (١٨٨٩ -)، بشارة الخوري (١٨٩٠ -)، ورشيد سليم الخوري (١٨٨٧ -) الملقب بالشاعر القروي. وقد شهد هذا العام رحيل ايليا أبي ماضي (١٨٩٠ - ١٩٥٧) الذي كان واحداً من أهم شعراء المهجر.

وسنحاول في الصفحات التالية أن نقدم، من خلال منظور الشاعر يوسف الخال، مميزات هذا الشعر «المتأخر»، الذي يمثله هؤلاء الشعراء المختلفون والموقع الذي يحتله بالقياس إلى «الحداثة» الشعرية. لكن سيكون مجدياً قبل ذلك - وبغية التعرف مليّاً على الإطار الخاص الذي ولدت وسطه مجلة «شعر» - أن نشير إلى بعض الظواهر الخاصة بالوضع الشعري في لبنان.

١- كانت دفعة كبيرة من الشعراء الشبان المطبوعين بتأثير سعيد عقل، قد حققت ظهورها حديثاً في الحياة الأدبية. ونجد بينهم: جورج رجيّ، وجورج غانم وشوقي أبي شقرا وجوزيف نجيم وجميع أعضاء «الثريّا» التي لم يكن تاريخ تأسيسها نفسه (١٩٥٧) مجرداً من الدلالة.

وسيحاول عدد من هؤلاء الشعراء - بنحو يتفاوت من الحماس - أن يتطور باتجاه الحركة الحديثة.

٢- كما كانت موجة عارمة من النثر الشعري، المكتوب تحت تأثير نتاج جبران وامين الريحاني ومي زيادة، والذي أعاد فؤاد سليمان[٦٦] ثم محمد يوسف حمود وآخرون طرقه قبل سنوات عديدة، قد تجلت تحت أقلام العديد من الكتاب، كنيقولا قربان وادفيك شيبوب وفؤاد حداد وثريا ملحس وعبد الله قبرصي وهنري حاماتي وانسي الحاج. هذه الظاهرة ذاتها ستصبح نواة «قصيدة النثر» التي ستتبناها مجلة «شعر» مثيرة، بذلك، عاصفة شديدة من المساجلات.

٦٦- نجد في العمل النثري لفؤاد سليمان امتداداً للنفس الجبراني، قطعه رحيل الشاعر المبكر للأسف. وهو لم يعبر عن نفسه إلاّ في قطع من النثر الشعري نشرت شتاتاً في الصحف والمجلات اللبنانية، ثم تمّ جمعها في مجموعتين «تموزيات» ١٩٦٢ و«صباح الخير». تراجع أيضاً، مجموعته الشعرية: «درب القمر» ١٩٥٢.

٣-منذ زمن طويل، كان لبنان، وبقية الأقطار العربية قد إلتفت إلى وجود الشعر «العاميّ» (الزجل)[٦٧] . إن هذا الشعر المكتوب بالعربية المحكية ظل يحتل مكانة متواضعةً إلى جانب الشعر «الكلاسيكي»، ولم يستطع أن يحظى بقبول الأوساط الأدبية. ولكن بالتوازي مع نمو الحسّ القطريّ من جهة (هذا الحس الذي بلغ لدى شريحة من السكان حدّ المطالبة بقومية لبنانية)، ومع موجة التجديد الشعري الصاعدة التي كانت تنطوي على بوادر لرفض التراث «الكلاسيكي»، من جهة ثانية، شهد هذا الضرب من الشعر، (الذي لا يشكل، غالباً، إلا نظماً لأقوال عادية مجردة من القوام الشعري)، شهد ازدهاراً مفاجئاً، وعرف تقديراً متعاظماً لدى القراء، بفضل المواهب الشعرية المتفوقة لبعض كتّابه، كعبدِ الله غانم وميشيل طراد وغابي حداد والأخوين رحباني. كما أن المكانة الكبيرة التي يتمتع بها سعيد عقل جعلت إسهامه في كتابة الشعر العامي يكسب هذا الشعر ثقلاً ويهيء له تقبل الجمهور.

لكن بالرغم من هذا، ولـدواعٍ متعلقة بالتقييم الأدبي أو الانتصار للغة الكلاسيكية، لم تجرؤ أية مجلة قيمـة على أن تتبنى، نهائياً، هذه القصيدة العامية، التي كانت تعتبر حتى ذلك الوقت، ورغم كل شيء قصيدةً عمومية (بالمعنى المبتذل للكلمة) وغير جديرة حتى بتسمية الشعر. وقد تم تأويل محاولة سعيد عقل في الكتابة بهذا النمط الشعري على أنه واحدة من نزواته الأدبية، أو صورة عن شوفينيته اللبنانية، باعتبار أن اللغة الكلاسيكية تمثل رمزاً للوحدة لدى الكثير من العرب. وستشكل هذه واحدة من المشكلات الرهيفة التي ستواجهها مجلة «شعر» دون أن تتمكن من اجتيازها.

٤-باستثناء حالة خليل حاوي[٦٨] الفريدة، تمكن الإشارة إلى غياب كامل في لبنان لكل «شعر حديث». . ليس، فقط، كما ستحدده حركة «شعر»، وإنما حتى تحت أشكاله الأولية المتمثلة بالتحويل العروضي الذي تمّ الشُروع به لعشر سنوات خلت.

لكن، إذا كان الشعراء اللبنانيون قد تأخروا عن حركة الحداثة، فإنْ نشر العمل التجريبي الطليعيّ لجميع الأقطار العربية قد تحقق وتمركز، في المجلات اللبنانية. إننا

٦٧- إن هذا الشعر ينتشر في كل أقطار العالم العربي، دون أن يتمتع بماله من أهمية في لبنان ومصر. يراجع: «**الشعر العامي التقليدي المُغنّى في الشرق الأدنى**» لسيمون جارجي جـ ١.

٦٨- لفت خليل حاوي الأنظار إليه، عبر نشره قصائده المحدثة، في المضمون كما في الشكل التعبيري، في مجلة «الآداب» اللبنانية. تلك القصائد التي ستشكل «أغاني» مجموعته الأولى «نهر الرماد» ١٩٥٧. وقد مكن التوزيع الواسع لمجلة الآداب في الوطن العربي هذا الشاعر الطليعي اللبناني الأول من أن ينال اعتراف القرّاء به، وبسرعة، كواحد من أبرز رواد الشعر الجديد الأساسيين إلى جانب رفاقه العراقيين.

نتعرف هنا، على الفضل الكبير الذي أسدته إلى الجيل الجديد كل من مجلّتي « الأديب » و « الآداب ». بل أنّ الأخيرة هي التي لعبت، قبل نشوء مجلة « شعر »، الدور الأساسي في نشر بدايات حركة الحداثة، دون أن تصبح مع ذلك، منبر الحداثة الشعرية بشكل خاص[69].

ولقد إضطلعت مجلة « شعر » بهذه المهمة. فخارجاً عن كل إعتبار ايديولوجي أو سياسي، ستندفع هذه المجلة إلى الإعداد لعصر شعري جديد، ليس في لبنان فحسب، وإنما في العالم العربي بأكمله.

٦٩- إذا كنا نذكّر بروح « التكتل » السياسي والأيديولوجي لمجلة الآداب في تلك الحقبة، الروح التي قادتها إلى اغلاق صفحاتها في وجه شعراء وكتاب الطليعة الذين لا ينضوون تحت لواء اختيارها « القومي العربي »، والإنحياز، بذلك، إلى موقع معادٍ تماماً لمجلة « شعر »، يجب أن نقر للآداب بفضل استقبالها، بالاضافة إلى الإنتاج الشعري الحديث، العديد من المقالات والدراسات التي كانت تدافع عن القصيدة الجديدة، بنحو متفاوت الذكاء. ولنذكّر بهذا الخصوص بعددها الخاص بالشعر الحديث، الصادر في كانون الثاني ١٩٥٥ .

الفصل الثاني

تطور حركة الحداثة وتوجهاتها
تجمع شعر في لبنان

١ـ تأسيس التجمّع: مجلته وندوته الشعرية

بعد إقامة طويلة في الولايات المتحدة، عاد يوسف الخال، وهو شاعر لبناني من أصل سوري، إلى بيروت، مسكوناً بفكرة تجديد الشعر العربي. فقام، عام ١٩٥٦، باتصالات عديدة مع العناصر الأدبية القادرة على الإسهام في خلق حركة شعرية حديثة. غير أن هذه الإتصالات لم تسفر عن نتائج مهمة، في وضع شعري كهذا الذي حاولنا وصفه منذ قليل، بلبنان. فالتعاطف الذي لقيه الخال في بعض الأوساط الأدبية، وخصوصاً لدى أنصار النثر الشعري والقصيدة المكتوبة بالعربية المحكية ـ هذين النوعين اللذين ستفتح لهما حركة «شعر» أبوابها بلا تحفظ[1] ـ لم يكن كافياً لتأسيس حركة تتمتع بالضخامة المرجوة أو لضمان استمرارها فيما بعد.

وهكذا، فباستثناء خليل حاوي[2]، وهو الشاعر اللبناني الطليعي الوحيد يومذاك، فإن جهود يوسف الخال قد اتجهت في جانب كبير منها، صوب الشعراء العرب غير اللبنانيين، الذين كان توجههم التحديثيّ قد سبق وتكشف في نتاجهم الشعري.

وتوافقت جهود يوسف الخال في هذا الإتجاه مع مجيء عدد من الشعراء السوريين إلى لبنان وعلى رأسهم أدونيس الذي سيصبح العمود الآخر الأساسي في الحركة.

يوسف الخال، أدونيس، خليل حاوي. نذير عظمة: هؤلاء هم الشعراء الأساسيون الذين شكلوا نواة تجمع شعر في البداية، والذين سينضم إليهم عدد من النقاد الشبان: كأسعد رزوق وأنسي الحاج وخالدة سعيد[3].

١ـ نقرأ في العدد الأول من مجلة «شعر» قصيدة بالعربية المحكية لميشيل طراد، ونصوصاً من النثر الشعري لألبير أديب وإدفيك شيبوب وآخرين.

٢ـ بعد أن أسهم خليل حاوي، بصورة فاعلة، في تأسيس التجمع، عاد وانسحب منه بعد فترة وجيزة لدواع شخصية.

٣ـ وقّعت خالدة سعيدة فترة من الوقت، مقالاتها باسم مستعار هو: خزامى صبري (الأعداد ٢، ٣، ٤، ٥) من المجلة.

وأعلن التجمع عن تأسيس مجلة فصلية موجهة، بصورة حصرية، لخدمة قضية الشعر والدفاع عنها؛ وحملت المجلة، بالفعل، تسمية «شعر» وأصبح يوسف الخال نفسه رئيساً لتحريرها. وقد صدر عددها الأول في كانون الثاني عام ١٩٥٧.

ومن أجل تحريك الحياة الأدبية، وبثّ تيار شعري جديد، أعلن التجمع عن اجتماعات أسبوعية (تنعقد مساء كل يوم خميس) وتكون مفتوحة لكل من تهمه مسألة الشعر. وقد دعيت هذه الإجتماعات بـ «ندوة مجلة شعر» أو «خميس شعر»[٤]. وهكذا كوّن التجمع لنفسه إلى جانب المجلة، وسيلة اتصال ثانية أفصحت عن فاعليتها الفائقة، من زوايا عديدة.

وقبل التاريخ المحدد لصدور المجلة، بفترة، قام التجمع بدعوة الأوساط الأدبية في مختلف الأقطار العربية إلى المشاركة. وكما كان متوقّعاً، فقد جاءت الردود الإيجابية والمشجعة من الجيل الشعري الجديد سواء في العراق، أو في سوريا، أو في الاردن. ولدواعٍ سياسية[٥]، لن يسهم الشعراء المصريون الشبان في نشاط المجلة إلاّ لاحقاً. غير أن أديبين كبشْر فارس وإبراهيم شكرالله، اللذين كانا شديدي الإخلاص للاستقلالية الأدبية، لم يتوقفا عند مثل هذه الدواعي.

هكذا، منذ العدد الأول، بدأت المجلة تتلقى بغزارة، قصائدَ ومقالاتٍ نقدية ورسائلَ دعمٍ موقعة بأسماء: نازك الملائكة، وسعدي يوسف، وبدر شاكر السياب، وبلند الحيدري، وجبرا ابراهيم جبرا، وموسى النقدي، ورزوق فرج رزوق (العراق)، وفدوى طوقان، وسلمى الجيوسي (الاردن)، ونزار قباني، وفؤاد رفقه وخالدة سعيد[٦] (سوريا).

توصل التجمع بفضل حيويته الفائقة، إلى أن ينال دعم عدد من الكتاب والنقاد

---

٤ انعقدت هذه الإجتماعات، أثناء السنة الأولى، في صالة فندق «بلازا» Plaza، ثم في أثناء قسم كبير من السنة التالية، في إحدى قاعات نادي خريجي الجامعة الأميركية ببيروت. بعد هذا قرر التجمع تعديل صيغة اجتماعاته، بحيث لم يعد يُسمح بحضورها إلا لأعضاء التجمع ومدعويهم، بغية تداول مسائل محددة. وابتداء من ذلك، كانت الإجتماعات تعقد في منزل يوسف الخال.

٥- تتعلق هذه الدواعي بالإتجاه الفكري والسياسي للمشاركين الأساسيين في الحركة، الذين كان أغلبهم أعضاء في الحزب السوري القومي الإجتماعي. وكان أدونيس ونذير عظمة ومحمد الماغوط وخالدة سعيد وشعراء آخرون، من أعضاء الحزب، قد التجأوا إلى لبنان، تحت ملاحقة السلطات القريبة من عبدالناصر في سوريا. وكان يوسف الخال وخليل حاوي، معروفين، هما أيضاً، بانتمائهما السابق إلى هذا الحزب، الذي بقي تأثيره الثقافي والأدبي - لكن ليس السياسي - واضحاً في أعمالهما الشعرية.

٦- تراجع الملاحظة الواردة في الصفحات السابقة بخصوص الكاتبة.

شديدي الأهمية في لبنان، كرنيه حبشي، وماجد فخري، وانطوان غطاس كرم، وإلى أن يجذب إليه عدداً من الشعراء اللبنانيين الشبان، كان من بينهم جورج غانم وشوقي أبي شقرا.

بعد هذا، تجدر الإشارة إلى أن فاعليات «شعر» قد لقيت تدشينها ببيانٍ شعريّ ليوسف الخال قام بقراءته في الندوة اللبنانية في ٣١ كانون الثاني ١٩٥٧[٧].

إن هذا البيان الذي يهاجم، بشكل أساسي، هجوماً عنيفاً الوضعية الشعرية في لبنان، قد أثار الكثير من اللغط وردود الأفعال التي كانت في غالبها غاضبة ومناوئة.

في هذا الوسط الذي يلتقي فيه الاستنكار والتشجيع، ستشقّ حركة «شعر» طريقها، بحثاً عن شعر جديد، وتصورٍ شعري جديدٍ.

بيان يوسف الخال

منذ البدء، وبصورة علنية، هدفت حركة «شعر» إلى أن تقوم بمهمة تتمثل في نقد الشعر العربي المعاصر وإعادة تقييمه وأن تقدم ليس عملاً شعرياً «بديلاً» فحسب، وإنما، كذلك، أسُساً وقواعدَ يجب الإنطلاق منها في النقد وبناء الصورة الجديدة.

وعلى الرغم من أن هذا الموقف لم ينزع، في البدء، إلى أن يشكل مذهباً، أو أن يطرح نفسه في قواعدَ ثابتة، ومن أنه لم يتجاوز ـ بالنتيجة ـ مستوى المشكلات العمومية فإن الحركة كانت تدرك مع ذلك، أنه من أجل الحكم والإدانة أو القبول، كان يلزمها حدّ أدنى من المبادىء والمعايير التي يمكن الإنطلاق منها في العمل.

ومن أجل استخلاص هذه المبادىء والمعايير، سيتوجب علينا أن نتفحص مجموع منشورات التجمع ومختلف المحاضرات والمقابلات والتصريحات التي أدلى بها أعضاؤه خارج المجلة، وكذلك المؤلفات التي صدرت عنه.

مع هذا فإن بيان يوسف الخال، الذي يشكل الفعل الإفتتاحي للحركة، يبدو لنا متمتعاً بأهمية خاصة، ما دام يمثل الوثيقة الأولى في الطور الأول من نشاط التجمّع، والمرجع الاوليّ لتصوراته المجدَّدة.

ومع هذا، فإن بيان يوسف الخال، الذي يعيد إلى الاذهان، بصورة محتّمة بيانات

٧ـ «محاضرات الندوة اللبنانية» العدد (٥) ١٩٥٧.

أندريه بريتون A. Breton لم يكن ليبحث إلاّ في مسائل عامة. فتحت عنوان « مستقبل الشعر في لبنان[٨] » وفي حدود نص بثماني عشرة صفحة، يمرّ المؤلف بسرعة على تطور الشعر في هذا القطر منذ فجر النهضة إلى أيامنا، وهو يلحّ بصورة خاصة على الوضع الشعريّ في عام ١٩٥٧، في ضوء ما دعاه هو بـ « روح العصر » وبالمقارنة مع الإنجازات الشعرية ليس في الغرب فحسب، وإنما كذلك في باقي الأقطار العربية. ثم في النهاية، يختتم الشاعر بيانه باقتراح قواعدَ يراها ضرورية من أجل ولادة شعر تجريبي طليعي في لبنان.

ما هي إذَنْ، الأحكام التي يطرحها بيان يوسف الخال؟ إنه يشير إلى أن الفترة التي سبقت الحرب الكونية الأولى كانت فترة انحطاط للشعر. فمع ناصيف اليازجي (توفي عام ١٨٧١) ومعاصريه[٩]، كنا بازاءِ كلامٍ موزونٍ ومقفى، يتميز بالنثرية والاتباع والولع باللعب على الكلمات والتزيين البلاغي[١٠].

وبعد الحرب الأولى، ومع أديب مظهر وطانيوس عبده ونجيب حداد ومارون وسليم النقّاش، دخل الشعر اللبناني في مرحلة جديدة هي: « المرحلة الرومانطيقية » التي لا تزال قائمةً اليوم. وهكذا، فبالنسبة للخال، إنما تنبسط الخلفية الرومانطيقية على كامل النتاج الشعري ما بين الحربين، وكذلك على نتاج ما بعد الحرب، حتى عام ١٩٥٧، وسواء كانت رومانسية خالصة كما نرى لدى أبي شبكة، أو مشوبة بالامتثالية التقليدية كما تظهر عند خليل مطران وبشارة الخوري، أو بالغنائية كما نرى لدى جبران ونعيمة، وشفيق وفوزي المعلوف، أو بالرمزية الفرنسية للقرن التاسع عشر كما تبدو لدى أديب مظهر ويوسف غصوب وصلاح لبكي وسعيد عقل وميشيل طراد، أو بالنيوكلاسيكية كما تتجلى لدى أمين نخلة ورفيق المعلوف، أو حتى بالسوريالية كما تتمثل لدى ألبير أديب، فإن هذه الرومانسية تظل تتميز وفقاً له، بالتعبير التجريديّ عن الأفكار والأحاسيس، وبوصف مشاعر الروح بأسلوب حكائيّ قائم على تمجيد الماضي والافتتان بالطبيعة، وبالمواقف الخطابية، والمأساوية والمؤثرة.

إن هذه الرومانطيقية التي تبطّن أشكالا قديمة أو جديدة، والتي لم تكن ـ كما يذكر المؤلف ـ رداً على حاجات إنسانية في وضعية إجتماعية وروحيّة معينة، كانت تلتقي في

٨- تجدر الإشارة إلى أن البيان لا يبحث إلا الوضع الشعري في لبنان، وأنه لا يتطرق إلى التقدم الذي حققه الشعراء العراقيون والسوريون المعاصرون إلاّ على سبيل المقارنة.

٩- يطرح كاتب البيان الأسماء التالية: بطرس كرامي، ونقولا الصايغ، والياس أده، ونيقولا الترك.

١٠- نظراً إلى قصر البيان (١٨ صفحة لا أكثر) لن يشير المؤلف إلى رقم الصفحات المستشهد بمقاطع منها هنا.

النهاية بتقليد الرومانطيقية الفرنسية للقرن التاسع عشر، مع بعض البهارج الإضافية المستقاة من مختلف المدارس الفنية في العالم.

كل هذا سيقود الخال إلى القول إن الشعر الحالي في لبنان ليس حديثاً إلا بالمعنى الزمني للكلمة. فهو متأخر بالقياس إلى الشعر الأوروبي، ومقلد بالقياس إلى التراث الشعري العربي. وفوق هذا، إن بإمكاننا أن نجد لدى الأقدمين من شعرائنا، من الجدة، أكثر مما نجد لدى بعض من كبار شعرائنا الحاليين.

ولكي يوضح كيف كان الشعر في لبنان، مقلداً للتراث من جهة، ومتأخراً عن شعر القرن العشرين من جهة ثانية، أي شعراً «غير حديث»[11] في نهاية الأمر، لجأ الخال إلى تحليل القصيدة المعاصرة: وقد أخذ كنموذج لتحليله «رندلى» الشهيرة لسعيد عقل، الذي عدة الخال أقل زملائه إمتثالاً أو تقليداً، فتوصل إلى الخلاصة التالية:

«إن الشعر اللبناني الحاضر شعر عربي تقليدي، وهو شعر متخلف عن هذا العصر. إنه في كلتا الحالتين شعر غير حديث. إن هذا الشعر لا يختلف في خصائصه الجوهرية عن الشعر العربي التقليدي. فعمود الشعر هو هو، وحدة البيت لا القصيدة هي هي، الوزن والقافية لم يجر عليهما أيّ تعديل، الأغراض الشعرية القديمة، بالرغم من بعض المحاولات في المسرحية والقصص والملحمة، ما تزال هي الأغراض الشعرية الحاضرة، والنظر إلى الأشياء أو الخبرة الكيانية في الحياة، وهذا هو الأهم، ما برحت تصدر عن عقلية اجترارية «عتيقة».

وفي نظر يوسف الخال، ليس هذا الجمود إلاّ النتيجة الطبيعية لكون: «العقل في لبنان، وبالتالي الحياة اللبنانية ـ لم يتغيرا إلاّ في الظاهر. أي أنهما لم يتغيّرا جوهراً بقدرٍ كافٍ لبعث نظرةٍ جديدةٍ تتخذ في الفن أشكالاً جديدة».

وهو يرى أنه: «ما دام العقل في لبنان غارقاً بعد في الرومانسية الوجدانية والعاطفية والطبيعية، قابعاً في ظلام الشكلية والبدائية والإنطوائية والباطنية، خائفاً واجفاً من مجابهة نفسه وإتخاذ قدره الحاسم في ما كان وما هو عليه وما ينبغي أن يكون ـ ما دام العقل في لبنان هكذا، فمن العبث الادعاء بأن له شعراً حديثاً بالقياس إلى تراثه الشعريّ

١١- من المفيد أن نذكّر بهذه المناسبة بالخلط الحاصل بين «الحديث» و«المعاصر». فالشعر العربي المعاصر يشمل في الوقت نفسه، بالطبع، النتاج التقليدي، والآخر «الحديث» أو «المحدث» للطليعة. يراجع مدخل المؤلف الحالي.

القديم»[١٢].

إننا نجد هنا المعيار الذي بموجبه يحكم يوسف الخال على الشعر اللبناني بأنه «متأخر عن روح العصر». وهذا ما يقودنا إلى ملاحظة رغبته ليس في تغيير الشعر فحسب، وإنّما، قبل ذلك، تغيير الحياة والعقل.

لكن في النهاية، ما «روح العصر» التي يريد مؤسس حركة «شعر» بثّها في الحياة اللبنانية والعربية؟

انها في رأيه، «الروح العلمية» التي غيرت نظر الانسان إلى العالم، بعد أن غيرّ هو موضعه فيه. فالعالم لم يعد نظاماً مغلقاً وجامداً، وإنّما نظاماً دائم التطوّر.

إذْ لم يعد موقف الإنسان في الكون قائماً على الخضوع والقبولية السالبة، وإنما على الثقة العالية (بالنفس) وعلى الاكتشاف والخلق. وبالمقابل، ففي عالم الاكتشاف والخلق هذا، يجد الإنسان نفسه مهدَّداً في حريته بالانقلابات التقنية والإقتصادية والإجتماعية، وفي وجوده نفسه بخطر الحرب. من هنا ينبع «الحصار» الكبير، والنضال الذي يرتبط به مصير هذه الحضارة التي «تشهد على موت الانسان، شهادة القرن التاسع عشر على موت الإله».

وبعد استحضار امتداحيّ، وجيز، للمحاولات التجريبية للشعراء العراقيين والسوريين، الذين انخرطوا في المسيرة الشعرية الحديثة، انتهى المحاضر إلى القول بأن مستقبل الشعر في لبنان رهن بقيام شعر طليعي تجريبي يقوم على الأسس التالية:

أولاً: التعبير عن التجربة الحياتية على حقيقتها كما يعيها الشاعر بجميع كيانه ـ أي بعقله وقلبه معاً.

ثانياً: استخدام الصورة الحية ـ من وصفية أو ذهنية ـ حيث استخدم الشاعر القديم التشبيه، والإستعارة، والتجريد اللفظي، والفذلكة البيانية، فليس لدى الشاعر كالصور القائمة في التاريخ أو في الحياة وما يتبعها من تداع نفسي يتحدى المنطق ويحطم القوالب التقليدية.

ثالثاً: ابدال التعابير والمفردات القديمة التي استنزفت حيويتها بتعابير ومفردات جديدة مستمدة من صميم التجربة ومن حياة الشعب.

رابعاً: تطوير الايقاع الشعري العربي وصقله على ضوء المضامين الجديدة، فليس

١٢- ربما توجّب التذكير بأن يوسف الخال يرى في الأدب والفن «تعبيراً عن الحياة»، التي هي «وليدة العقل».

للأوزان التقليدية أية قداسة .

خامساً: الاعتماد في بناء القصيدة على وحدة التجربة والجو العاطفي العام لا على التتابع العقلي والتسلسل المنطقي .

سادساً: الانسان - في المه وفرحه، خطيئته وتوبته، حريته وعبوديته، حقارته وعظمته، حياته وموته - هو الموضوع الأول والأخير . كل تجربة لا يتوسطها الانسان هي تجربة سخيفة مصطنعة لا يأبه لها الشعر الخالد العظيم .

سابعاً: وعي التراث الروحي - العقلي العربي وفهمه على حقيقته واعلان هذه الحقيقة وتقييمها كما هي دون ما خوف أو مسايرة أو تردد .

ثامناً: الغوص إلى اعماق التراث الروحي - العقلي الأوروبي، وفهمه وكونه، والتفاعل معه .

تاسعاً: الإفادة من التجارب الشعرية التي حققها أدباء العالم . فعلى الشاعر اللبناني الحديث أن لا يقع في خطر الإنكماشية كما وقع الشعراء العرب قديماً بالنسبة للأدب الإغريقي .

عاشراً: الامتزاج بروح الشعب لا بالطبيعة . فالشعب مورد حياة لا تنضب، أما الطبيعة فحالة آنية زائلة . »

إن نقاط الإنطلاق هذه تكشف، كما هو واضح، عن نية في وضع الأسس النظرية للتيار الحديث في الشعر العربي . ومهما يكن، فإنها ستشكل القاعدة الفكرية الأولى لحركة « شعر » في مرحلتها الأولى . وطوال هذا الطور الذي يمتد من شهر كانون الثاني ١٩٥٧ حتى نيسان ١٩٥٨ ، وفيما عدا البيان المذكور، ستكون الكتابات المباشرة للأعضاء المؤسسين حول الموقف الشعري للحركة محدودة في الحقيقة . فقد كانت تتخذ صيغة افتتاحيات للمجلة، وحوارتٍ معقودة للصحف اللبنانية، وعروض لمناقشات « خميس شعر » - يتم نشرها في المجلة ذاتها أو في الصفحة الادبية للنهار -، أو، في النهاية صيغة تعليقات خاطفة على النشاط الشعري في زاوية « أخبار وقضايا »، كان محررها يحرص فيها على بثّ وجهات نظر الحركة والتركيز على أطروحاتها الرئيسية .

وما دعوناه بـ « الكتابات المباشرة » للأعضاء المؤسسين لا يتضمن بالطبع المقالات النقدية أو الدراسات في الشعر، التي كان يكتبها عدد من الكتاب الهامين من بين المتعاطفين مع التجمّع، والتي كانت تأتي لتدعم توجهه الأدبي . نذكّر، هنا بأسماء هامة

ك: رنيه حبشي[١٣] وماجد فخري[١٤] وانطوان غطاس كرم[١٥] وخيري الضامن[١٦].
ويجب أن نذكّر أيضا، بوسيلتين أخريين غير مباشرتين كان التجمّع يطرح عبرهما بعضاً من جوانب تصوّره الشعريّ:

١ـ نقد المجاميع الشعرية الصادرة في مختلف أقطار العالم العربي. ولم يكن هذا النقد مكتوباً من قبل نقاد التجمّع الشبان وحدهم، وإنّما من قبل الشعراء أنفسهم أيضاً. وبالرغم من التباعد وانعدام التجانس اللذين كانا يحكمان هذه المحاولات النقدية التي كانت قد شرعت للتوّ بالبحث عن طرائق حديثة، فإنها قد أسهمت بشكل واسع في التوسط بين أعمال الطليعة الشعرية وجمهور القراء وفي ايضاح العديد من مفردات القاموس الجديد للحركة[١٧].

٢ـ تقديم الشعراء الأجانب من مختلف بلدان العالم. فقد كان القارىء يجد، عادة بالاضافة إلى ترجمة نصوص للشاعر، دراسة على درجة من العمق، لعمله وشخصيته الشعرية[١٨]. وبالطبع فقد كان الإهتمام بتعريف الانتاج الشعري العالمي في الأوساط الأدبية العربية يلتقي مع ارادة الأبانة عن النماذج الأصلية للشعر الحديث، التي يجب أن يستلهمها الشعراء العرب. وهذا ما قاله يوسف الخال نفسه، في بيانه، بوضوح،

١٣ـ انظر مقالته «الشعر في معركة الوجود» (شعر ـ العدد ١ ـ ص ٨٨) والتي أعيد نشرها في المؤلّف الجماعي الذي أصدرته الحركة بالعنوان نفسه وكذلك: نظرات في الشعر (شعر ـ العدد ٤ ـ ص ٩٠)

١٤ـ أنظر مقالاته «مادة الشعر» (شعر ـ العدد ٣ ـ ص ٨٦) وتحليل مجموعة «نهر الرماد» لخليل حاوي (شعر العدد ٣ ـ ص ٩٣) ولمجموعة أدونيس «أوراق في الريح» (شعر ـ العدد ٧ ـ ٨ ـ ص ٧٠).

١٥ـ أنظر تحليله لمجموعة «قصائد» لنزار قباني (شعر ـ العدد ١ ـ ص ٩٦).

١٦ـ أنظر مقالته «افتعال الموضوع في الشعر» (شعر ـ العدد ٦ ـ ص ١١٠).

١٧ـ نذير العظمة: (العدد ٤ ص ١٩٧)، يوسف الخال (العدد ٤ ص ١٠٩)، جبرا ابراهيم جبرا (العدد ٧ ـ ٨ ص ٥٧)، نازك الملائكة (العدد ٦ ص ٩٨)، وشوقي أبي شقرا (العدد ٧ ـ ٨ ص ٦٨).

١٨ـ خوان رامون خيمينث وازراباوند (العدد ١ ص ٦٥، ٧٣)، إليوت وايف بونفوا (العدد ٢ ص ٥١، ٦٧)، إديث ستويل ورينه شار (العدد ٣، ص ٦٩، ٧٣)، سان جون بيرس (العدد ٤ ص ٣٨)، بول كلوديل (العدد ٦ ص ٤٩)، والت ويتمان (العدد ٧ ـ ٨ ص ١٤٤)، جول سوبرفيل وجاك بريفير (العدد ٩ ص ٤٨، ٦٧)، رامبو وييتس (العدد ١١ ص ٣٢، ٥٩)، بول فاليري (العدد ١٢ ص ٧٥)، بيير جان جوف (العدد ١٥ ص ٧٠)، أنطونان آرتو (العدد ١٦ ص ٦٩)، بيير عمانوئيل وآلان جوفروا (العدد ١٧ ص ١٢، ١٩٢)، تريستان تزارا وفيديريكو غارسيالوركا (العدد ١٨ ص ٦٠، ١٠٨)، هنري ميشو وماندياغ (العدد ١٨ ص: ٢٤، ٥٨)، أوكتافيو باز وروبيرتو جاو وأوغستو لونيل واندريه بريتون (العدد ٢٤ ص ٤٨، ٦٥، ٧٠، ٧٢)، بيير ريفردي وإي. إي كمنجز (العدد ٢٥ ـ ص ٤٢، ٧٨)، بول ايلوار (العدد ٢٧ ص: ٢٥٢)، ابوليز (العدد ٢٩ ـ ٣٠ ص ٤٣)، أراغون وأودن (العدد ٣١ ـ ٣٢ ص: ٧١، ١٠٥).

حين أكّد على ضرورة الإفادة من تجربة شعراء العالم، وعَمَد إلى المقارنة بين قصيدتين، الأولى لسعيد عقل والثانية لروبنسن جيفرس[19].

ومهما يكن من طبيعة هذه المرحلة، التي وصفتها المجلة بأنها كانت «تجريبية وتمهيدية[20]»، فإنها كانت مطبوعة بفورة من النشاطات المتحمسة، وبانطلاقة ظافرة للقصيدة الجديدة. وقد تمثل نجاحها الأول بالاهتمام الذي لقيته في جميع الأوساط، وبالاسهام المباشر أو غير المباشر لشعراء كبار، خصوصاً من العراق والاردن، كنازك الملائكة، وبدر شاكر السياب، وفدوى طوقان. وكان هؤلاء وسواهم، قد عدّوا أعضاء في التجمّع «بالمراسلة»[21].

وقد أكتفى تجمع «شعر» طوال هذه الفترة بمعالجة الشعر عند مستوى العموميات والاستحضارات الجزئية السريعة، غالباً، أو المترددة. وإلى هذه النقطة السالبة، التي طبعتْ المرحلة الأولى، يمكن أن نضيف الاختلاط وانعدام التماسك اللذين كانا يسودان كتابات أعضاء التجمّع. والتي كانت تتركز إما على طبيعة الحركة ومعطياتها الأساسية، وإما على مداها وأبعادها التطبيقية.

ومع هذا، فقد كان يبدو الاتفاق الكلي قائماً على تفجير الشكل الشعري التقليدي، وتوجيه البحث صوب أشكال ابداعية جديدة. وبدا هنا أنّ الحركة تضع طاقتها كلها في الحملة الدفاعية عن القصيدة الحرّة التي كانت قد انتشرت في العالم العربي من قبل، للدفاع عن حرية تعديل الصيغ العروضية التقليدية (الإيقاع والقافية وبنية القصيدة).

مؤكد أنه لم يكن جميع أفراد التجمع يتمتعون بوجهة النظر ذاتها. وإن عقداً للمبادىء، يشمل كامل التجمّع، أويجعل منه كلاً ملتحماً، لم يكن قد تم التفكير به إطلاقاً. بل إن كون المجلة، وندوتها، قد اكتفتا بالمساهمة في إصلاح شكليٍّ للقصيدة، في حين أنها قد اقترحتا على نفسيها في البدء أن تعمدا إلى تغيير جذريّ، في الشكل كما في المضمون، إنّما يعادل، بالبداهة، تراجعاً إن لم نقل نصف إخفاق.

وقد بدأ التجمّع الذي وعى هذه الحقيقة، أو هذا الواقع، بالبحث عن مخرج. فقرر

١٩- Robinson Jeffers. شاعر أميركي معاصر.

٢٠- «شعر» العدد ٧ - ٨ ص: ٨٤.

٢١- يراجع العدد ٩ ص ١٣٦. ولنذكر بأنه قد تمت دعوة السياب والملائكة، في أثناء هذه الفترة إلى خميس «شعر» حيث قدّما عدة قراءات شعرية.

الإنتقال إلى مرحلة أخرى، وقام، من أجل ذلك، بتعديل صيغة الإجتماعات الاسبوعية التي، بعد أن كانت مفتوحة للجمهور، فإنها أصبحت محصورة بأعضاء التجمّع والمهمتين بمسائل الشعر، بصورة جدية. وصرح يوسف الخال بأن اهتمامات الخميس القادمة لن تتركز على ما دعاه بـ الشعر «كمادة خام» فحسب، وأنه عازمٌ على: «فتحها على قضايا كيانية وفلسفية أخيرة، هي من صلب ما يعني الشعر ويهمه»[٢٢].

II ـ التحديدات والمشكلات المطروحة

لقد مكّن تعديل صيغة «خميس شعر» أعضاءه من مقابلة وجهات نظرهم، وتعميق بعض من اختياراتهم الشعرية. من المؤكد أن يوسف الخال قد حاول في بيانه أن يضع الأسس العامة للتجديد وأنّ زملاءه قد عملوا على تطوير بعضها طوال المرحلة التحضيرية. مع هذا فإن الوجه النظري للحركة، لم يتبلور إلاّ في هذه المرحلة الجديدة. وسيحاول التجمّع، انطلاقا من هذا، أن يحدد، ويوضح، المفهومات الجديدة التي طرحها، وقاموسه الجديد؛ وأن يطرق المشاكل الجوهرية التي تمس طبيعة الشعر ودوره في المجتمع وعلائقه باللغة الكلاسيكية والتراث. وباضطلاع المجموعة بهذه، المهمة، ستثبت كناطقة باسم الجيل الشعري الجديد، وتكتسب أبعاد حركة أدبية ثورية.

في هذه المرحلة الثانية، سيكشف أدونيس عن كونه المنظرّ الأكثر عمقاً للحركة؛ ففي دراساته العديدة[٢٣]، التي سنرجع إليها في هذه الدراسة بإستمرار، نجد الأفكار الأكثر ثراءً حول التصورّ الشعري الحداثيّ وطبيعة التحوّل الذي شهده الشعر العربي المعاصر. كما يجدر من جهة أخرى، التأكيد على أهمية النتاج التحليلي للنقاد الأساسيين الثلاثة للحركة: جبرا ابراهيم جبرا وأسعد رزوق وخالدة سعيد[٢٤]. والحقّ أن خالدة سعيد التي تابعت النتاج الشعري للطليعة بصفاء نقديّ استثنائي ومنهج ملتحمٍ نسبياً، إنما أسهمت، إلى حدّ كبير، في تحقيق فهم القصيدة الجديدة، ونموّها.

٢٢ـ براجع العدد ٧ـ٨ ص ٨٤.

٢٣ـ نؤكد من بينها، بوجه خاص، على:

«محاولة في تعريف الشعر الحديث ـ شعر (العدد ١١ ص ٧١)، «في قصيدة النثر» ـ شعر (العدد ١٤ ص ٧٥)، «الشعر العربي ومشكلة التجديد» ـ الأدب العربي المعاصر ـ أعمال مؤتمر روما لعام ١٩٦١ حول الأدب المعاصر. وقد أعيد نشر البحث المذكور في شعر (العدد ٢١ ص: ٩٠)، «الشاعر العربي المعاصر وتراثه»، في «المعايير والقيم في الاسلام المعاصر»: «Norme et valeurs dans l'Islam contemporain», p: 291.

٢٤ـ يجب التنويه، ايضاً، بالمقالات النقدية للشاعر ـ الكاتب أنسي الحاج، أحد أكثر أعضاء الحركة نشاطاً. تراجع الاعداد: ٣٢٢، ١١٢٤، ٢٢، ٢٥، ١٩ الخ من المجلة.

ومهما يكن، فقد امتازت هذه المرحلة بوفرة الأبحاث النظرية، مما جعلها تستحق تسمية مرحلة «التعميق». إذ، بالاضافة إلى الدراسات المتعددة، المتراوحة العمق، المنشورة في المجلة، فإن كُتباً عديدة حول الجوانب المختلفة من نشاط الحركة قد جاءت لتشكل نواة أول مكتبةٍ نقدية وشعرية حديثة في العربية. هكذا، بعد «الاسطورة في الشعر المعاصر[٢٥]» لأسعد رزوق، صدر «البحث عن الجذور[٢٦]» لخالدة سعيد، كما شهدت السنة نفسها صدور: «الحرية والطوفان[٢٧]» لجبرا ابراهيم جبرا، وصدور عملٍ جماعيٍّ يجمع عدة دراسات نظرية ونقدية تحت عنوان: «**الشعر في معركة الوجود**»[٢٨].

إن هذه المقالات، المبعثرة أو المجموعة، هي ما ينبغي أن نعود إليه بغية تحديد الأسس النظرية للحركة، واتباع الخطوط الرئيسية لموقفها الشعري.

الشعر: طبيعتهُ ودورُه

إن حركة «شعر»، بطرحِها نفسها كتيار شعريّ ثوري قد وجدت نفسها بمواجهة ضرورة تحديد تصوّر واضح لطبيعة الشعر، باعتباره فعلاً إنسانياً وممارسةً خلاقة وبازاء تحديدٍ كهذا كان من الطبيعي أن نشهد عدداً من التباعدات والاختلافات في مواقف مُختَلفِ عناصرِ الحركة. مع هذا فإن تطابقاً معيناً في وجهات النظر يظل قابلاً للملاحظة - في هذه المرحلة على الأقل - عند مستوى المسائل الجوهرية المطروحة.

ويجد هذا التطابق جذوره في التصورات الشعرية الحديثة في الغرب. وكان يحفز إلى إدانة القصيدة التقليدية، الوصفية، «القصيدة - المشهد» كما يدعوها أدونيس[٢٩]، من أجل الإفساح في المجال «للقصيدة - الرؤيا»، «القصيدة - الخلق».

يقول سارتر ان الناثر يرسم صورة (أو بورتريت) الإنسان، أمّا الشاعر فإنه يخلق أسطورتـه[٣٠]. فما هي أسطورة الإنسان هذه؟ يقـول أدونيس، مستنداً إلى رنيـه شار René char انها: «الكشف عن عالم يظل أبداً في حاجة إلى الكشف»، وأنها: «هذا

٢٥- دراسة حول استخدام الأسطورة لدى الشعراء المدعوين بـ «الشعراء التموزيين»: أدونيس الخال، حاوي، السياب، جبرا ابراهيم جبرا. وصدر الكتاب عام ١٩٥٩.

٢٦- مجموعة دراسات نقدية (١٩٦٠).

٢٧- مجموعة دراسات أدبية ونقدية وفنية (١٩٦٠).

٢٨- مجموعة دراسات حول الشعر، سبق أن نشرت في المجلة (صدر الكتاب عام ١٩٦٠).

٢٩- «**محاولة في تعريف الشعر الحديث**» - «شعر» (العدد ١، ص ٨٣-٨٩).

٣٠- «**ما هو الأدب**»؟ (ص: ٤٥).

السفر الدائم إلى ميتافيزياء الكيان الإنساني[٣١].

بهذا المعنى، يكفّ الشعر عن أن يكون مرآة العالم في علائقه المنطقية، أو سجلاً للواقع ليصبح «مرآة سحرية[٣٢]»، تقبض على «الوقائع الهاربة[٣٣]» كما يعبّر سارتر، أو تحقق «معرفة حدسية بالنفس[٣٤]»، كما يرى مكليش Macleich، أو أن تكون قادرة على أن «تكشف عن الحقيقة الفردية أو العامة[٣٥]»، كما يقول ووردز وورث Words worth.

وهذا ما يوضح لنا، بجلاء، موقف الحركة من الواقعية التبسيطية. فنحن نتعرف هنا على ادانة صريحة لما يدعوه جاك بيرك «بالحقيقة الوثائقية» أو «الحالية[٣٦]». ويؤكد أدونيس، بهذا الخصوص على الفارق العميق بين «الشعر الواقعي» وشعر «الحادثة»، أو «شعر الوقائع[٣٧]». وهو يعتبر أن الشعر الكبير، «الشعر الواقعي» أو «شعر الحياة»، هو ذلك الذي يتجه دائماً صوب المستقبل وبذا فهو يرى مع بيير ريفردي P. Reverdy أن: «الشعر قائم فيما لا يكون، أي فيما يظل ينقصنا دائماً. إنه هذا الفم - الهاوية لواقع نتمناه[٣٨]».

وإذن، فالشعر الذي كان يشكل فيما مضى مجرد نظرةٍ أفقيةٍ تكون الصلة فيها، بين الإنسان والعالم، صلة شكلية، قد أصبح هنا مغامرة إنسانية، تذهب - مسلحة بالشك - إلى البحث عن «حقيقة خاصة فيما وراء وقائع العالم». وإذا تم النظر إلى هذه المغامرة على أنها ضرب من المعرفة فإن الشك لا يشكل سلاحها الوحيد: إنها تتمتع بـ «قوانينها الخاصة[٣٩]»، وليست هذه القوانين سوى قوانين الرؤيا والمغامرة، فيما وراء حدود العالم الذي دجّنه المنطق، والذي يمارس بدوره الإخضاع، إنها قوانين الحرية والإبتكار.

٣١- «شعر» (العدد ١١ ص: ٨٠)

٣٢- يراجع: جبرا ابراهيم جبرا، «الرحلة الثامنة»، ص ٥٠

٣٣- سارتر، «ما هو الأدب»؟ (ص: ٢٠)

٣٤- ٣٥- في العدد الاول من المجلة، وضع يوسف الخال افتتاحية هي صفحة لارشيبآلد مكليش، يردُ فيها قول ووردزوورث المستشهد به هنا وغني عن القول أن الخال يتبنى موقف الشاعر الامريكي.

٣٦- يقول جاك بيرك في مقدمته لأنطولوجيا الأدب العربي المعاصر أن: «الحقيقة الشعرية لا تتوافق بسهولة مع الحقيقة الوثائقية، وأقل من ذلك مع مشاغل الحالية».

٣٧- شعر (العدد ١١ ص ٨٠-٨١).

٣٨- مستشهد بها من قبل ستانيسلاس فوميه Stanislas Funet في مقالة له عن ريفردي، في صحيفة لوموند Le Monde (كانون أول ١٩٦٧).

٣٩- أدونيس، «شعر» (العدد ١١ ص ٨١).

لكن ما هو هدف هذه المغامرة الحرة؟ هل هو مجرد تحقيق جذل روحيّ وجمالي، أم أنه يتجاوز ذلك إلى القبض على الحقيقة الفردية والعامة.

لقد أجاب يوسف الخال على ذلك من قبل، حين قال إن حضورنا أمام الحقيقة، عبر الشعر، إنّما «يسهم في حل مشكلاتنا[40]». أما بدر شاكر السياب فإنه يعتقد أن أحد الأهداف الأساسية للشعر يتمثل «بفهم» العالم بغية «تغييره» «وتحسينه». إذ في عالم يحكمه منطق الذهب والحديد، عالم غير شعريّ، تسحقه المادة، يظل الشعر يجسد أملاً في «الخلاص»، أملاً في تحقيق «يقظةٍ روحية[41]».

ويبْرز أدونيس هذا الموقف، أكثر، حين يصرّح أن طبيعة الشعر التي هي «تنبؤية ورؤياوية بشكل أساسي، تقوم على كسر الآفاق المغلقة لمثل هذا العالم (عالم التراث)، بغية الإنفتاح على عالم أوسع. إن الشعر هو هذا البحث الدائم عن تجاوز دائم[42]»، ولكن ثقة أدونيس بفاعلية وسيلة الخلق هذه تذهب أبعد من ذلك حين يشير إلى أن الشعر العربي: «قد بدأ يقرع أبواب هذا العالم الكبير الغنيّ، ذلك أنه ابتدأ أن يكون فعل خلاص وتحرر[43]».

واذا لم يكن هذا المفهوم في التحرير ـ الذي يكشف قبل كل شيء عن موقف فلسفيّ وميتافيزيقي من الحياة وَقِيَمها ـ هو ذاته لدى شعراء الحركة جميعهم، فيما يتعلق بتطبيقه على المجتمع والحضارة، فإنه، مع ذلك يغطي ثلاث مساحات مفهومية مشتركة:

- تحرير الفرد، الشاعر (أو الخلاق) خصوصاً، من الرقّ الجماعيّ والسياسيّ، إذ ما دامت الحرية المطلقة لهذا النبيّ، الذي بات يلعب الآن «دور الآلهة التي اختفت[44]»، ليست مضمونة فإن علينا أن نتوقع جفاف العالم وضياع الإنسان.

- تحرير الإنسانية بكاملها من حضارة مادية، أو «وثنية» كما دعاها إليوت، باتت تهدد كامل القيم الأخلاقية والروحية. ويحل الشعر هنا محلّ الدين، أو يلتحم به كما لدى

٤٠- «شعر» (العدد ٤ ص: ٤).
٤١- «شعر» (العدد ٣ ص ١١٢).
٤٢- «المعايير والقيم في الاسلام المعاصر»، (ص: ٢٩٥)
٤٣- «أعمال مؤتمر روما حول الأدب العربي المعاصر» (ص: ١٨٥)
٤٤- خالدة سعيد، «البحث عن الجذور» (ص: ٩)

يوسف الخال من أجل أن يساهم في إنقاذ العالم[٤٥] .

- تحرير المجتمعات العربية، وكافة المجتمعات المتخلفة، من السلفية ومما دعوناه بمستنقعات التقليدية، التي هي معادل للبؤس، والجهل، واللاعدالة .

وإذا كان يبدو ثمة تناقض كبير في هذه الإدانة المزدوجة للمادية الساحقة للعالم المتحضّر (أو المصنَّع)، ولروحانية المجتمعات العتيقة التي انتهت - عبر ثبات طقوسيّ أو شكليّ - إلى أن تكون نوعاً آخر من مادية «متخلفة»، فليس هذا، في الحقيقة، إلا تناقضاً ظاهرياً يمكن أن نجد وراءه محاولة صادقة، وإنْ مهوّمة، في البحث عن توازن ماديّ - روحيّ. لأنه إذا كان التقدم الماديّ ضرورياً ولا غنى عنه للإنسان، فينبغي أن يخضع لضوابطه الأخلاقية والروحية. وهكذا سيكون بمقدورنا أن نتفادى تدمير الإنسان باسم رفاهيته وسلامه .

وفي النهاية، ففي عالم يطمح إلى التوازن، يظل واجباً أن يجد الإنسان، كفرد، محلّه الصحيح: الإحترام والكرامة والحريّة. إن عالماً نقياً وعقلانياً مدعوٌّ إلى ضمان التوازن بين الفرد والجماعة، بحيث يُعترف للفرد بدوره كقوة خلاقّة داخل المجتمع، قوة تتمتّع بقيمتها الإنسانية، الذاتية والإجتماعية. وقد دفع هذا التصور أعضاء الحركة إلى فضح الأنظمة التوتاليتارية، وكلّ استبداد فرديّ أو جماعيّ، وإن كان يتذرع، ببناء المستقبل. وقد صرّح يوسف الخال: «الطغيان السياسي، من أجل تحقيق غاية مثلى، وسيلة عتيقة حان لها أن تبلى، الإنسان الإنسان الحر وحده يحقق كل غاية، بعبوديته لا يتحقق شيء. الإنسان في كمال حريته وكرامته هو قبل أي غاية. إننا نرفض أن نسجن اليوم على أمل أن يطلق سراح أولادنا غداً»[٤٦] .

وما من شك في أن هذه الفردية المطلقة لا تنال موافقة جميع المتعاونين مع مجلة «شعر». فقد كان البعض منهم يقرّ بالضرورة التي لا مندوحة منها لتقديم بعض التضحيات، في أمل إبقاء عالمٍ أفضل للأجيال الآتية. ومع هذا فقد بقيت الحريات الفردية والعامة، وخصوصاً الفكرية منها والفنية، تشكّل القاعدة الأساسية لموقفهم

٤٥- يُعتَبَرُ الخال تلميذاً لإليوت في جوانب عديدة من عمله .

(*) لم يقم أدونيس بنشر صيغة عربية لبحثه في المؤلف الجماعي الصادر بالفرنسية تحت عنوان: «Normes et valeurs dans l'Islam» (المعايير والقيم في الاسلام المعاصر)، لذا فنحن نقوم هنا بترجمته: (المترجم) .

٤٦- أعمال مؤتمر روما (ص ٤٤)

الإجتماعي والسياسي.

وفيما عدا هذه الصيغ العامة، كالحرية والعدالة والمساواة والتآخي، وما إليها، يصعب أن نحدد موقف كلٍّ من أعضاء الحركة فيما يخصّ تفاصيل ومواصفات المجتمع الذي يحلمون ببنائه. لكن يمكن، بالرغم من هذا، أن نضع أيدينا على رغبة سائدة لدى الجميع في رؤية المجتمع متطوراً صوب ديموقراطية مشابهة لتلك التي يقترحها الغرب، وباتجاه مستقبل محرر من كلّ التناقضات والصيغ المتعارضة: المادة والروح، الفرد والجماعة، الحرية والثورة، العدالة والديموقراطية، الخ... يقول أدونيس بهذا الخصوص: «إن الشاعر العربي يريد أن يعلو على تناقضاته»[٤٧].

هكذا يمكن أن نلاحظ في الموقف العام لأعضاء التجمّع الأساس الإجتماعي-السياسي، الليبرالي والمثاليّ، الذي يلتقي مع الطابع الثوريّ والراديكاليّ لحركته الأدبية. إنّهم، بنوع ما، أبطال التخطّي وأصحاب الموقف التصاعدي في حياتنا الثقافية[٤٨].

وهذا ما يقودنا، بالطبع، إلى السجال الحاد الذي احتدم حول مسألة الإلتزام. إذ هل سيكون بامكان التخطي - تخطيّ حالة معينة من التاريخ الفردي والجماعي - أن يدع التناقضات الحاضرة جانباً، ملتقياً، بذلك، مع ضرب من التخلّي (اللّا - التزام)، أم أنه لا يشكل، على العكس، إلاّ خاتمةً ونتيجةً لتجربةٍ مُعاشة في المجالين المكاني والزمني؟

يبدو التجمّع هنا ملتحقاً، عبر صوت رنيه حبشي، بالنظرة «الشخصانية» Personnaliste للإلتزام الشعري. يقول حبشي: «.. إن كل شعر هو شعرٌ ملتزم، ملتزمٌ في وعي الشاعر. هذا الإلتزام لا ينجم عن اتخاذ موقف فلسفيّ أو سياسيّ، بل عن كون الشاعر يُقدّم كل طاقات الشخص لهذا الملقى مع العالم»[٤٩].

أما بدر شاكر السياب[٥٠] فإنه يميّز بين التزامين اثنين:

٤٧- المعايير والقيم في الإسلام المعاصر».

٤٨- يراجع بخصوص مفهوم «التخطي» في الشعر المعاصر: غالي شكري، «شعرنا الحديث.. إلى أين؟» الفصل الثالث، ص ٥٦، و: عادل ضاهر في تحليله لعمل أدونيس، «شعر» (العدد ٢٤ ص ١٠٨)، وكذلك خالدة سعيد، «شعر» (العدد ١٩ ص ٨٨).

٤٩- «الشعر في معركة الوجود»، ص ١٠٢-١٠٣

٥٠- تراجع دراسته في أعمال مؤتمر روما، ص ٢٥٠-٢٥١-٢٥٥

أ ـ الإلتزام الشيوعي[٥١]، الذي يقترب من الالتزام القومي السياسي، والذي يعني إلزاماً أكثر منه إلتزاماً.

٢ ـ « الإلتزام العفوي »، المنبثق بصورة طبيعية من ذوات الشعراء الذين يحيون مشكلات مجتمعاتهم ويعبرون عنها.

ومن جهة أخرى، فقد ترك لنا السياب شهادة شخصية عن تطوّر هذا الموقف لدى شعراء الإلتزام الصادق العفوي، تحت ضغط اليمين واليسار معاً.

فتبعاً له، واجه هؤلاء الشعراء خيبات دفعتهم إلى التخلي عن التزامهم، والإنطواء على أنفسهم، والإنشغال ـ على نحو سطحيّ أحياناً ـ بموضوعات ذاتية وشخصية. ويقول عنهم « إنهم بعد أن طرحوا نماذج مهمّة ورائعة من الأدب الملتزم، وجدوا أنفسهم مسحوقين في مجتمع تسيطر عليه العصبية السياسية حتى الجنون ».

ولحسن الحظ، أنه ما من شيء يستطيع أن يخفف (أو يعارض) هذا التشاؤم المفرط لشاعرنا الكبير، أكثر من أبياته الأخيرة التي كتبها وهو على فراش الموت:

« فيا ألقَ النهار
أغمرْ بعسجدكَ العراقَ، فإنّ من طينِ العراق
جسدي ومن ماء العراق .... »[٥٢]

ويجب التذكير مجدداً، بأنّ هذه المواقف لا تخصّ أعضاء تجمّع شعر على نحو انفرادي وإنما تترجم الموقف العام للحركة، كما مثلته العناصر الرئيسية، وخصوصاً مديرا المجلّة: أدونيس ويوسف الخال... وهكذا فإن المواقف المجانية أو النازعة للفوضى، مهما كانت مهمة ولامعة (مواقف أنسي الحاج مثلاً) لا يمكن لها أن تمثل كامل توجّه الحركة.

التراث

إن التصور الشعريّ للحركة يقودنا مباشرةً إلى ملاحظة موقفها من التراث الأدبي

٥١ـ كان السياب عضواً في الحزب الشيوعي العراقي، وقد كتب عدة قصائد من وحي ماركسيّ. ويعود النص الذي نرجع اليه هنا إلى الفترة التي كان الشاعر فيها قد انسحب من الحزب، وشرع بشن حملة مضادة على الشيوعية، أثارت ضجة كبيرة في الأوساط الثقافية العربية. يراجع كتاب احسان عباس حول السياب (خصوصاً الفصول: ٧، ٨، ١٨، ١٩، ٢٠).

٥٢ـ أبيات من أواخر ما كتب السياب، عنوانها: « وصيّة من محتضر »، يجدها القارىء في ختام مختارات أدونيس من شعر السياب (ص: ١٣٠)، وكذلك في مجموعة الشاعر: « منزل الأقنان » (ص: ٨٩).

والثقافي. لكن علينا أن نشير قبل كل شيء إلى الإبهام وانعدام التحديد اللذين يحيطان بمفهوم التراث، وتعريفه بوجهٍ عام، حيث يختلف فهمه بحسب اختلاف التوجهات السياسية أو الأيديولوجية[٥٣]. فبالنسبة للبعض، يشمل المجتمع كامل الأقطار العربية، مشكّلاً، بذلك، مجتمعاً واحداً يجد تراثُهُ أصولَهُ في شبه الجزيرة العربية... في حين لا يبدأ تاريخ باقي الأقطار العربيّة إلاّ مع الفتح الإسلامي وتعريب هذه الأقطار.

وبالنسبة للبعض الآخر، يتحدد هذا المجتمع بحدود الجمهورية اللبنانية التي تشكل ـ كما يزعم هؤلاء ـ كياناً تاريخياً متميزاً بحضارة لبنانية ترتقي أصولها إلى زمن الفينيقيين. في الحقيقة، إن المطالبة بقومية لبنانية، والرجوع إلى الأصول التاريخية من أجل إعطائها تبريراً تاريخياً، يجدان تفسيرهما في إرادة المسيحيين اللبنانيين في أن يواصلوا تشكيل أغلبيةٍ غالبةٍ في دولة مستقلة، بمواجهة المشاريع الوحدوية التي توشك أن تجردهم من هذا الإمتياز. وقد تعرضت هذه النزعة، التي كانت دينيةً وطائفية أول الأمر، إلى استغلالٍ واسع من قبل المنتفعين بنظام الإقتصاد الحرّ في لبنان، من جهة، ومن جهة ثانية من قبل الجهات الأجنبية التي تستدعي مصالحها، بالبداهة، الحفاظ على عالمٍ عربيّ ممزّقٍ ومجزأ.

مع هذا، فإن ضرباً من الإنتماء، اللغوي خصوصاً، كان يدفع هؤلاء الشعراء «اللبنانيين» إلى اعتبار أن حقل نشاطاتهم الثقافية يجب أن يمتدّ على كامل الأقطار العربية؛ وهذا ما لم يكن يمنع بعضاً منهم من إيثار الإنتماء، بشكل يقل أو يزيد في مباشَرَته، إلى التراث الكونيّ. ويقول يوسف الخال في تقريره إلى مؤتمر روما حول الأدب العربي المعاصر «كل ما يقف عائقاً أمام اشتراكنا في تجارب الإنسانية، أمام وحدتنا مع الحياة الإنسانية، أمام دخولنا التاريخ الإنساني»... «كل ما يعيقنا عن الصيرورة واحداً مع العالم، هو ليس من تراثنا الحقيقي الأصيل في شيء»[٥٤].

ثمة، في النهاية، مَنْ يرون في العالم العربي أربعة مجتمعات أو أربع وحدات إجتماعية صغرى متجانسة، ومتمايزة جغرافياً هي: أفريقيا الشمالية (وتشمل حتى ليبيا) ووادي النيل (مصر والسودان) وشبه الجزيرة العربية، ومن ثَمّ أقطار الهلال الخصيب (العراق وسوريا الكبرى).

وإذا كان هذا الإتجاه الأخير يرفض مفهوم «القومية» العربية ويرى فيها أساساً

٥٣- تطرقت خالدة سعيد إلى هذه النقطة، بإيجاز، في كتابها: «البحث عن الجذور»، ص: ١٧، ١٨.

٥٤- «أعمال مؤتمر روما» (ص: ٤٢).

هذه الوحدة من خلال تحقيق الوحدة الإقليمية للمجتمعات الأربعة المذكورة، والتي تتمتع كل منها بخصوصية حضارية في قلب العروبة، خصوصية نابعة من عوامل جغرافية وعِرْقية واقتصادية واجتماعية. إنها خصوصيات تولدت نتيجة تطوّرٍ تاريخيّ عريض يسبق الحقبة الإسلامية ويخترقها، مما يستدعي الإقرار بها ليس كقاعدة فعلية لبناء الوحدة العربية فحسب، وإنما، كذلك، باعتبارها مصدر إثراء للتراث المشترك.

ومع تأكيد أصحاب هذا الإتجاه على المميّزات الإقليمية والعربية، فإنهم يفضلون الصعود إلى التراث الإنسانيّ، عبر حلقة انتماء أخرى تتمثل، هذه المرة، بالحضارة المتوسطية. يقول أدونيس: « إن الشاعر العربي المعاصر يعرف أن موروثه العربي ليس إلاّ جزءاً من موروثٍ آخر أكبر، يريد هُوَ إدخاله فيه، بغية إكماله، وتمكينهِ من أن يصمد بمواجهة الموت ».

« المتوسط، ابتداء من قرطاجة، مروراً بالاسكندرية وبيروت، وانتهاء بإنطاكية، بعد أن يكون قد اشتمل على سومر وبابل... هذا هو الإطار الحقيقي الذي تثرى فيه مصادرنا الثقافية.. ومن هذه الأصول العريقة تنبع التراثات[٥٥]. »

إنّ موقف الحركة من التراث الثقافي والأدبيّ سيرتسم في ظل هذه التعدّدية من المفاهيم والتحديدات.

وقد رأينا يوسف الخال، وهو يطرح في بيانه مفهومين اثنين أساسيين: « محدودية » التراث العربي، ووحدة التراث الإنساني. وهذا ما سيدفعه إلى الدعوة إلى « تحرير » كامل للتصورات الأدبية التقليدية، والشروع بعملٍ شعريّ جديد، يستجيب لـ « روح العصر » برجوعه إلى « النماذج الأصلية » للشعر الحديث في الغرب.

في الحقيقة، إن التراث الشعري العربي، وكذلك التراث الثقافي، باعتباره كلاً تاريخياً، لا يبدو شديد الحضور والثِقَل في مشاغل مؤسّس حركة « شعر ». وبالرغم من دعوته إلى فهم عميقٍ لذلك التراث بنحوٍ يمكّن من تطويره، فإن اهتمامهُ يبدو منصبّاً على القطاعات « المُدانة » من التاريخ الثقافي والأدبي. هكذا نراه يشدّد اللهجة على « عملية الخَنْق المستمرة » التي تم الشروع بها ابتداء من حكم المأمون، وكذلك على سَحْق

٥٥ - « المعايير والقيم في الإسلام المعاصر » ص ٣٠٠

« المعتزلة[٥٦] » .

أما فيما يخص الأدب، وخصوصاً الشعر، فإن الخال يتوقف بصورة أساسية عند الملامح السالبة من التراث، وإذا كان يلمّح، بين حين وآخر، إلى وجود قيم حقيقية قابعة فيما وراء هذه الملامح السالبة، فلا شيء يشير عنده، بالمقابل، إلى اهتمام عميق بإشادة الجسور بين هذه القيَم، وآفاق التطور الشعري المرسومة.

مؤكّد أن مؤسس الحركة، وكذلك بقية أعضاء التجمّع، كانوا يرجعون إلى نماذج التمرّد والتجديد في التاريخ العربي، ولكن هذا يترجم رغبةً بتبرير مبدأ المبادرة الثورية الجديدة، أكثر مما تكشف عن إرادةٍ في اكتشاف العلائق الأساسية بين هذه النماذج وضرورة التحوّل الحاليّ عبر انقطاعٍ تاريخيٍّ طويل؛ أو، من جهة أخرى، في التركيز على الثوابت الجوهرية والتعبيرية التي يمكن استخلاصها من التراث الشعري، والتي يمكن لها أن تتوهج في الإنتاج الحديث. إن ما يشغل الخال قبل أيّ شيء آخر، كما يتضح، ليس البحث عن روحيةٍ أو جوهرٍ للتراث يمكن لاستلهامه أن يحيل الثورة الحاليّة ثورةً واعية ويحفظ لنا خصوصيتنا، وإنما هذه الضرورة المطلقة استناداً إلى « روح العصر »، في « تبديل عقلية بكاملها وخلق عقلية جديدة متجددة واعية. »[٥٧]

كما يضيف: « إن هذه الحركة (الحداثة) هي في المقام الأول موقف من الحضارة الإنسانية، من الله والإنسان والوجود »[٥٨] .

هذا هو الموقف الذي يطمح الخال، من خلاله، إلى تحقيق « الثورة الحقيقية » واقتياد العالم العربي إلى الخلاص، واضعاً نفسه فوق « المواقف الجزئية »، وفوق السياسة، وفوق النزعة « القومية » . أكثر من هذا، إن خلاص العالم العربي لا يتحقق، تبعاً له، إلاّ من خلال خلاص الفرد العربي، الذي يجد صورته النموذجية في المجتمعات الغربية[٥٩]

صحيح أن الخال يؤكد، في بعض المناسبات، على أن الحركة الشعرية الحديثة هي حركة « ثورية، تطوريّة، وليست انفصالية » وإنها « نابعة من صميم الشعر العربي »، وترفض، لهذا « أي انقطاعٍ عن الماضي[٦٠] » . ولكن الأساسيّ في وجهة نظره الشعرية

٥٦ـ تراجع اسهامته في مؤتمر روما، اعمال المؤتمر، ص: ٤٢

٥٧ـ المصدر السابق، ص: ٢١٠

٥٨ـ المصدر السابق، الصفحة ذاتها .

٥٩ـ الرسائل المتبادلة بين الخال والشاعرة سلمى الجيوسي، شعر، العدد ١٥، ص: ١٣١

٦٠ـ خلاصة حوار ظهر في مجلة « شعر »، العدد ٢٠، ص: ١٣١

يظل مركزاً، مع ذلك، على نزعة «كوسموبوليتانية» يعبّر هو عنها بصراحةٍ وجهر. وهو يقول بهذا الشأن: «إنّ هذه الحضارة هي نحن بقدر ما هي هم. فقد أسهمنا في بنائها في مرحلة من تاريخنا ولن تكون لنا مستقبل ما لم نعد إلى الإسهام فيها من جديد. فالحضارة الإنسانية واحدة، ونحن ننعتها بالغربية أو الأوروبية لأن الغرب أو أوربا قد أعطاها في الألف سنة الأخيرة أكثر مما أعطتها أية منطقة جغرافية أخرى، ثم إن هذا النعت شكليّ لا جوهري. إنه تعبيري فقط (...) إن الحضارة الغربية هي حضارتنا بقدر ما هي حضارة الفرنسي والألماني والروسي الخ... ونحن لا قيمة لنا ولا مستقبل لنا، في العالم العربي، إن بقينا خارجها ولم نتبنّها من جديد ونتفاعل معها ونفعل فيها. إنها لنا ـ وهي نحن ـ بكل مآثرها وعيوبها، بكل قوتها وضعفها، بكل ما تـضن به أو تعطيه للإنسان في جيلنا وفي الأجيال الآتية»[٦١].

إننا هنا بإزاء إرادة بناءٍ مثاليةٍ، ونزعة هادفة إلى بناء مستقبل جماعةٍ بشرية ليس انطلاقاً من المعطيات الأساسية والإيجابية لتاريخها وخصائصها المحلية (التي لا تكون متعارضةً، بالضرورة، مع التطلعات الكونية الشاملة)، وإنما على أُسُسٍ عامة، مجردة، ومنقولة.

إنّ «روح العصر» هذه، لدى الخال، إنما تتعارض مع ما يدعوه أدونيس بـ «جوهر التراث». فإذ يؤكد أدونيس على كَوْن «التراث العربي»، الثقافي والشعريّ، جزءاً لا يتجزأ من التراث الإنساني الشامل، فإنه يعلن في الوقت نفسه أن «الموقف من التراث لا يمكن أن يكون موقف قبول أو رفض، إذْ ليس لدى الإنسان من خيارٍ في قبول تراثه أو رفضه. إن ما يجب تغييره هو فهمنا لهذا التراث، والمنظور الذي من خلاله نتطلع إليه، ونمارس حكمنا عليه[٦٢]».

«وإذا كان الشاعر العربي المعاصر يكتب، واضعاً الماضي وراءه والمستقبل أمامه، فإن عليه ألاّ يتصور التراث كسلطة مطلقة توجّه مسيرته المتجهة صوب الآتي»... إن التراث الذي «يقدم نفسه كعالمٍ مغلقٍ على ذاته، وخاضعٍ لقوانين مقدسة... والذي لا يقوم إلا على تقليد الماضي»[٦٣]، هو بالنسبة لأدونيس، «التراث الذي ينبغي تجاوز معاييره وأطره».

ولكن التراث، في جُماعه، إنما هو شيء آخر أيضاً: إنه الحاضر العربي في ثروانه

٦١- مجلة «شعر» عدد ١٥، ص: ١٣٨-١٣٩
٦٢- «القيم والمعايير في الاسلام المعاصر»، ص: ٢٩٩
٦٣- المصدر السابق.

وتناقضاته وحقيقته[٦٤]. ينتج عن هذا أن «الشاعر الذي يظل موصولاً بتراثه لا يمكن له أن يرى فيه صوتاً واحداً يتكرر بلا انتهاء»[٦٥]، وإنما سلسلة من الإشارات الدافعة، ومصادر الإلهام التي تدعوه إلى تجاوز جميع الصيغ الثابتة التي تقيده، وتعيقه عن أن يخلق قيماً جديدة تثري تراثه وتحوز له حياة جديدة واندفاعة جديدة.

إن أدونيس، الذي يطالب بنظرة وتقييم حديثين للتراث العربي، بالإلتقاء مع روح الأزمنة الحديثة، وبغية اكتشاف جوهر هذا التراث، يدعو، من جهة أخرى، كما رأينا، إلى البحث عن جذور التراث في الحضارة القديمة في سوريا والعراق ومصر، من جهة، وعن الصلات التاريخية التي تجمعه مع كامل الحضارة المتوسطية من جهة ثانية.

يقول: «إن الشعراء العرب المعاصرين يريدون إعادة حياة الفكر والحرية هذه، وأن يستمروا في الإتجاه ذاته الذي التزم به أسلافهم بعمق وبوضوح بصيرة. يريدون أن يتجاوزوا هذا التجزيء بين الحضارات الذي يرى في التراث العربي واقعاً نهائياً. وهم يعتبرون أن قواعد العروض التقليدي لا يمكن أن تشكل مبادىء وقوانين مفروضة بشكل نهائي على كل نتاج يأتي لاحقاً. بل يعدّونها، على العكس من ذلك، تظاهرة جزئية لحضارة شاملة ولدت قبل الشعر العربي، تلك هي الحضارة التي ولدت في شرق المتوسط. ومصادر إلهامهم إنما تنبع من هذا المجموع، وليس من جزء من هذا الكلّ الثقافي». وينتهي إلى القول بأن تجاهل هذا الموروث الثريّ سيشكّل «في نظر هؤلاء الشعراء، ما يشبه محاولة لدمغ المصادر الأولى لحضارتهم بالجفاف والمحل»[٦٦].

وليس هذا التأكيد، من قبل معظم أعضاء الحركة، على خلفية الحضارة العربية، وليد تأثير ايديولوجي أو سياسي، كما يحلو للبعض أن يتصور، وإنما هو، قبل كل شيء، نتيجة قناعة عميقة بأن ثروات الحياة الثقافية والأدبية والروحية في التراث العربي تظل على صلة مباشرة أو غير مباشرة بالحضارات المتطورة التي عرفتها الأقطار العربية قبل مجيء الإسلام.

فهذه الحضارات إنْ هي إلاّ حضارات الشعوب الساميّة التي يربطها بالشعب العربي السامي تراث مشترك «سهرَتْ لغاتُ الأرومة الواحدة على تمثيله»[٦٧].

٦٤- «أعمال مؤتمر روما»، ص: ١٨٢

٦٥- المصدر السابق.

٦٦- «المعايير والقيم في الاسلام المعاصر». ص ٢٩٧ Normes et valeurs dans l'Islam contemporain.

٦٧- أدونيس، المصدر السابق، ص: ٢٩٩

وهكذا فنحن نميز، بإيجاز، بين تيارين أساسيين في قلب حركة « شعر »، فيما يتعلق بمسألة التعامل مع التراث. ويتصف الأول، بعدم الاكتراث: بل إنه يذهب لدى البعض إلى ادانة التراث العربي الثقافي والأدبي، مستنداً إلى الصيغة المنقولة رسمياً من هذا التراث. أما الآخر فإنه في الوقت الذي يفضح فيه قيم الثبات والقداسة اللصيقة بوجهه الشائع أو المعروف، يظل ساعياً إلى البحث عن وجههِ « غير المُضاء » وأصوله البعيدة، بغية العثور على المنابع والتعليلات المُطمْئنة والدالة على ثورةٍ مستمرة وبناءة.

لكن لنذكّر بأنّه من الصعب أن نصنّف أعضاء التجمّع في هذين التيارين، على نحو نهائي أو حصري، وأكثر من هذا، أن نصنّف الأسماء ضمن معايير هذا التمييز بالاستناد إلى أعمالهم أو آرائهم المنشورة وحدها. غير أن إكمال هذه الخطوة بالرجوع إلى المعرفة الشخصية التي اتيح لنا تحقيقها مع بعض هؤلاء الشعراء، سيمسّ هو الآخر بأدنى حدود الموضوعية المنهجية التي حاولنا أن نحترمها في هذا العرض، بالرغم من التقييم الشخصي الذي يمكن له أن يشفّ عنه.

مع هذا، فإن وجود هذين التيارين لا شك فيه. والمقاطع التي استشهدنا بها، وإن كانت مبعثرة، إنما تبدو قاطعة في هذا الشأن. أكثر من ذلك، إن هذا التباعد في الآراء، الذي سيعرب عن نفسه في أكثر من مناسبة، بخصوص المسائل الجوهرية والحاسمة، هو الذي يقيم في أصل الأزمة التي ستدوم في قلب التجمّع وتنتهي إلى تفجيره.

ومهما يكن من أمر، فمن أجل التعرف بشكل حقيقي على موقف حركة « شعر » من مختلف وجوه المشكلة، نقصد مشكلة التراث، يظل علينا أن نتفحص هذا الموقف ليس، فقط، عند مستوى الآراء العامة والمباشرة، وإنما على ضوء التطبيقات الفعلية في الميادين المختلفة وخصوصاً ميدانيّ اللغة والشكل الشعريّ. وهذا ما سنحاوله في القسمين الأساسين من هذه الدراسة. ولكن ما دمنا قد شرعنا بتفحص المواقف النظرية للحركة، أي المستوى الواعي لهذه المشكلات، فإننا سنحاول هنا أن نستخلص التوجه العام لحركة « شعر »، بإزاء هاتين المسألتين الأساسيتين: اللغة والشكل الشعري، مأخوذتين في سياقهما التراثي والراهن.

اللغة الشعرية واللغة المحكية

لم يكفّ العرب، منذ نهاية القرن الماضي، عن طرح مشكلة اللغة الكلاسيكية أو

الأدبية[٦٨]، خصوصاً على أصعدة النحو والكتابة. وكانت هذه المشغلة تجد تبريرها الحقيقي لدى بعض الكتاب عبر وفرة المصاعب المحيطة بهذين الميدانين، وأهميتها العظمى في العربية، قياساً إلى اللغات الأخرى.

وكانت الحلول المقترحة، وكذلك ردود الأفعال التي اثارتها المشكلة، متباينة الإتجاهات. وبالنتيجة، كان لا بد أن نُواجَه هنا بصوت المجامع المحافظة، وهو يرتفع ضد كل محاولةِ تجديدٍ أو تعديل، لأن اللغة الكلاسيكية تشكل لدى هؤلاء: اللغة المقدسة، ولغة القرآن و «ديوان» التاريخ العربي. لذلك، كان أدنى تعديلٍ يستقبل على أنه طعنة موجهة لكلام الله، وكامل التراث اللغوي والتاريخي. وبهذا المعنى، إن اللغة تشكل هنا جانباً من «الشريعة» الثابتة ومن «الماضي - الحاضر» للعرب.

إنها، في الوقت نفسه، «تاريخ» و «أداة تاريخية» و «تحدٍّ تاريخي» بحسب تعابير جاك بيرك[٦٩]: أي أنها في التاريخ وخارجه في آنٍ معاً[٧٠].

أما المُصلِحون المعتدلون، الذين كانوا واعينَ بمصاعب اللغة وكذلك بقيمها شديدة الخصوصية فإنهم قد دعوا إلى تعديلات من شأنها أن تمكّن من تجاوز بعض الصعوبات، وجعل اللغة اكثر تلاؤماً مع مستلزمات الحياة المعاصرة[٧١]. في حين نواجه نزعتين اثنتين في أوساط المتطرفين:

النزعة الأولى، المهمومة بمشاكل الكتابة والقراءة قبل أي شيء آخر، كانت تدعو الى تبني الأحرف اللاتينية في عملية تكييف تتناسب مع اللغة الكلاسيكية. وقد وجد مناصرو هذه النزعة، كعبد العزيز فهمي على سبيل المثال، وجدوا في التجربة

٦٨- «La Langue Litteraire»، ويفضل بلاشير Blachère عليها تعبير «اللغة الفصحى» ARABE LITTERAL، بالمقابلة مع «اللهجة» L'ARABE DIALECTAL معتبراً أن هذه التسمية تغطي كلاً من «اللغة الكلاسيكية» و «اللغة الأدبية» و «اللغة العلمية» التي «تتصف كلها ببعض المحدُودِيّة». (تاريخ الأدب العربي) جـ ١، ص: ٦٦ . (HISTOIRE DE LA LITTERATURE ARABE) ونشير، فيما يلي، إلى التسميات المقترحة من قبل شارل «بيلا»، و «جاك بيرك».

٦٩- في مقدمته لانطولوجيا الأدب المعاصر (ص: ٩).

٧٠- في الوقت نفسه، يدعو أدونيس اللغة العربية بأنها «لا تاريخية». («المعايير والقيم في الاسلام المعاصر»، ص: ٢٩٢).

٧١- إن المراجع وافرة بهذا الخصوص، ويمكن أن نذكر منها كتاب فنسان مونتاي: «العربية الحديثة» الذي يضم عرضاً جيداً وواسعاً للمشكلة. يُراجع خصوصاً الفصل حول «العربية الجديدة».

التركية[٧٢] نموذجاً مشجّعاً لهم. أما النزعة الثانية فهي تذهب أبعد من ذلك: إنها تستهدف اللغة في بُناها النحوية ذاتها، وتدعو إلى استبدالها باللغة المحكية. وإذا كان بإمكان اقتراحٍ كهذا أن يضع حلاً لمشكلة الازدواج اللغوي في الأقطار العربية، فإنه لا يعدم، من جهة أخرى، أن يكشفَ عن مسعىً أو مشاعر اقليمية، إذ أنه سيدفع إلى ظهور لغات متعددة في العالم العربي تبعاً لتعدد اللهجات القائمة.

إننا لا نريد هنا أن نحاور وجهات النظر المطروحة، بصورة مفصلة، بما إن هدفنا يتحدد بإعطاء صورة معينة عنها، تساعدنا في تحديد سياق الحملة المناصرة للغة المحكية في لبنان، والتي بلغت ذروتها بين ١٩٥٩ - ١٩٦١[٧٣].

إن القوميين اللبنانيين الذين سبق أن أشرنا إليهم من قبل قد أصبحوا أكثر شراسة في اختيارهم للاستقلال، على أثر الأحداث الدامية لعام ١٩٥٨، والتي طرحت الاختيار بين استقلال لبنان أو الانخراط في الوحدة المصرية - السورية. وكان شعورهم بمحدودية معارضتهم، وضعفها، قد دفعهم إلى البحث عن مصادر قوة وحماية، كان منها هذا التصعيد الحامي، مجدداً، لقضية «اللغة اللبنانية».

وقد نشر قائد هذه الحملة سعيد عقل، في ١٩٦١، كتابه «يارا» Yara الذي اعتُبِرَ بمثابة ثورة مزدوجة، لأنه يطبّق فيه كلا الحلين المتطرفين: «اللهجة اللبنانية» و «الأحرف اللاتينية».

ومع أن فشل هذه المحاولة كان صارخاً، فإن عقل لا يزال يواصل المنافحة عن «لغة لبنانية بأحرف فينيقية»[٧٤]، بل إنه ساهم في تأسيس دار نشر تتخذ عنوان كتابه المذكور، Yara[٧٥]، أسماً لها وهي تُعنى بنشر وتشجيع الأعمال التي تنتهج الطريق ذاته.

أمام هذه المبادرة الساعية إلى «لَبْنَنَة» اللغة الشعرية، أو تلهيجها (من اللهجة) فإن بإمكاننا التساؤل عن موقف تجمّع «شعر»، الذي طرح نفسه كمحفز لحركة الشعر الحديث، وكممثل لها.

٧٢- يراجع كتاب فـاي مونتاي، ودراسة ابراهيم مدكور في مؤتمر روما حول الأدب العربي المعاصر (ص ٩٧)

٧٣- لقد عاودت هذه الإشكالية الانفجار مجدداً، وهي تتمتع الآن بامتدادات لم تكن تعرفها من قبل.

٧٤- حاول سعيد عقل في محاضراته في الجامعة اللبنانية أن يثبت أن الحروف اللاتينية ليست سوى صُوَرٍ محرّفة، قليلاً، عن الحروف الفينيقية.

٧٥- نشرت الدار عام ١٩٦٢، مجموعة «نوار» لجوزيف فصيلي، وفيها يخوض الشاعر التجربة ذاتها.

في الحقيقة، ليست هذه المحاولة اللغوية هي العامل الوحيد الذي دفع التجمّع إلى طرح رأيه بخصوص اللغة المحكية، فالانتاج الشعري، الواضح القيمة، المكتوب باللهجة المحلية، والذي نوّهنا به من قبل، هو الذي دفع إلى طرق هذه المشكلة.منذ تأسيس المجلة وانعقاد «خميسها» الشعريّ.

ولم يتطرق يوسف الخال، في بيانه إلى مشكلة اللغة، إلاّ عبر التذكير بضرورة استبدال الكلمات القديمة والتعابير البالية «الفقيرة الدم»، بكلمات جديدة وتعابير جديدة «مستقاة من التجربة وحياة الشعب». ومع هذا فهو يلمح، بصورة غير مباشرة، إلى وجود نوعين شعريين في العربية، عبر تأكيده في مطلع البيان على ان دراسته تتركز على «تاريخ الشعر العربي[٧٦] الفصيح في لبنان.

ومن جهة أخرى، فإن ظهور قصيدة «عامية» لميشيل طراد في العدد الأول من مجلة «شعر» يشكل خطوة حافلة بالدلالة.

ولكن كان ينبغي انتظار العدد الأخير من السنة الأولى (العدد رقم ٤)، لنجد بين أيدينا الوثيقة الأولى التي تطرق هذه المشكلة بصورة مباشرة. ففي هذا العدد، نشر يوسف الخال مقالة نقدية عن مجموعة من القصائد العامية لميشيل طراد، وما يهمنا في هذه المقالة هو كونها مكتوبة باللغة المحكية، وهذا ما لا يحتاج إلى تعليق. مع هذا فمن المهم الإشارة إلى نقطتين أساسيتين فيها:

- التأكيد على حرية التعبير التي يتيحها استخدام اللغة المحكية للشاعر، بما أن هذه اللغة لم تتلق ثقل الموروث التقليدي، و «ميراث الاتباع والمحاكاة»[٧٧].
- اقتناع المؤلف بأن هذه اللغة وإن لم «تتجاوز بعد مستوى اللهجة المحكية»، فإنها ستشكل «حجر زاوية المستقبل»[٧٨].

وإذَنْ فالأمر يتعلق هنا بموقف مضاد للغة الفصحى، ولكن باختيارِ مَرِنٍ أيضاً، إذْ أن هذه الإرادة في رؤية اللغة المحكية وهي تتجاوز مستوى اللهجة المحلية يجب أن يسترعي منا الانتباه.

وفي الواقع، إن مؤسس حركة «شعر» لم يطرح اضاءات اضافية لهذه المشكلة إلاّ في

٧٦ـ تُفهمنا كلمة «العربي» أن الدراسة لا تعنى بالشعر المكتوب بالفرنسية أو الانجليزية بلبنان.

٧٧ـ «شعر» (العدد: ٤، ص: ١٦٠)

٧٨ـ المصدر السابق.

تقريره لمؤتمر روما حول الأدب العربي المعاصر لعام ١٩٦١ .

فاثناء تطرقه إلى العوائق التي تواجه النشاط الأدبي في العالم العربي، ركز الخال على الصعوبة اللغوية التي يواجهها الكاتب العربي والتي تتمثل بكون هذا الكاتب يرجع إلى ثلاث « لغاتٍ » مختلفة حيناً « يفكر ويتكلم ويكتب » . وهو يرى في « إصرار العرب على الابقاء على اللغة في سباتها » دليلاً آخر على إن العقل العربي ليس « عقلاً حديثاً » ولا « عقلا علمياً » ، بما إنه يُخضع الواقع الموضوعي إلى رغباته الذاتية[٧٩].

يقول الخال: « فمن الحقائق الموضوعية، مثلاً، أنّ اللغة تتطور مع الزمن، وأنها إنّما تتطور على ألسنة المتكلمين بها . على أن رغبتنا الذاتية في أن نرى أنفسنا أمة عربية موحدة، تحملنا على التمسك بلغة عربية موحدة خرجت من الأفواه إلى بطون الكتب، كما نعتبرها لغة الوحي، فمنعناها من أن تتطور التطور الطبيعي الذي جرت على سننه جميع اللغات . واليوم، إذ ضعفت الاعتبارات الدينية في نفوسنا، أقمنا في وجهها عائقاً من نوع جديد، حين أخذنا نعتبرها لغة القومية العربية »[٨٠].

ويتساءل الخال في النهاية عن كيفية إمكان التوفيق بين « الرغبة الذاتية » وضرورة ابداعِ « أدبٍ حيٍّ بلغة الحياة » . وينتهي إلى أن العرب قد استنفدوا تقريباً إمكانية تطويع لغتهم « الفصحى » لحاجة التعبير، « الحي النابض ، عن خلجات نفوسنا وتأملات عقولنا » . وهو يضيف إننا فشلنا في المسرح والسينما، وإننا في طريقنا إلى الفشل في الرواية والقصة، حيث أقتنعنا حتى الآن باستخدام اللغة المحكية في الحـوار » . وهو يعتبر، أخيراً، أنه « سيأتي يوم ندرك فيه إن هذه اللغة المتطورة (التي هي اللغة المحكية)، هي لغة الحاضر والمستقبل، وإن استخدامها في الكتابة كما في الحديث أمر محتوم »[٨١].

وهذا ما يؤكد توجهه الذي كان يبين عن نفسه بحياءٍ وتستُّر في الطور الأول من الحركة . إننا هنا بإزاء ادانة صريحة للغة الفصحى، واختيار نهائي للغة المحكية . أكثر من هذا، إن يوسف الخال يبدو معتنقاً، هنا، أطروحة سعيد عقل، بخصوص استخدام الحروف اللاتينية في كتابة هذه اللغة [٨٢].

٧٩- « أعمال المؤتمر »، ص: ٣٨ .

٨٠- المصدر السابق ص ٣٨-٣٩ .

٨١- المصدر نفسه، ص: ٣٩-٤٠

٨٢- يراجع تعقيبه على اسهامه ابراهيم مدكور في المؤتمر، « أعمال المؤتمر، ص: ١١٩ .

غير أنّ فارقاً أساسياً في مفهوم اللغة المحكية لدى يوسف الخال يستدعي الإضاءة هنا ؛ ففي الوقت الذي يدعو فيه سعيد عقل إلى استخدام اللهجة اللبنانية بكل بساطة، أي في صيَغِها الأكثر شعبية، فإن الخال يدعو إلى التعلق بالعربية المستخدمة في المحادثة في أوساط المثقفين[٨٣] مميزاً، بهذا، بين ما يدعوه بـ « اللغة العامية » وبين « اللغة الدارجة » . ويتخذ هذا التفريق أهمية متزايدة عند مستوى وحدة اللغة العربية، حين نعرف أن الخال يفهم « باللغة العامية » « اللهجة المحلية »، وإن « اللغة الدارجة » مدعوة، لديه، إلى الحلول محل اللغة الفصحى في العالم العربي باكمله. إنه يرى أن الفارق بين اللغة القديمة والأخرى الحديثة« سيكون محدداً بتعديلات أساسية في قواعد النحو، إذ أن اللغة الدارجة ستكون مدعوة « لأن تستوعب جميع القاموس العربي »[٨٤] .

إن هذه المحاولة في « تحديث اللغة » ـ دون أن ندخل هنا في تفاصيل هذا المشروع الذي نجد مشروعات أخرى مماثلة له في مختلف أقطار العالم العربي ـ لم تلْقَ موافقة جميع أعضاء تجمّع « شعر » . وفي الحقيقة قليلون هم الأعضاء الذين طرحوا رأيهم بهذه المسألة بصورة علنية . وبإمكاننا ان نتلمس لديهم تردداً موزعاً بين عُسْرٍ مبعثه هذه الصعوبات العديدة التي يواجهونها في اللغة الفصحى، بالمقارنة مع السهولات النسبية التي يحظى بها زملاؤهم شعراء اللغات الأجنبية، وبين تعلّقٍ داخليّ بهذه اللغة الرائعة التي توفر لهم، في ميادين عديدة، فخامةً في التعبير الشعري وطبيعة موسيقية لا معادل لها في لغة أخرى .

سنحاول، مع ذلك، أن نجمع أراء أخرى تتمتع بأهميةٍ أو طبيعة تمثيلية . فبمقابل « تحديث » أو « تدريج » اللغة الأدبية، الذي يقترحه يوسف الخال، طرح جبرا ابراهيم جبرا فكرة « إفصاح العامية »[٨٥] . وهذا ما يختلف عن الأقتراح الأول بطريقة التحويل وبالحفاظ على النحو والصيغ الأعرابية .

وفي ١٩٥٩ ، رأينا نازك الملائكة تبتعد عن مجلة « شعر » وعن التجمّع، بعد أن تعاونت معها طوال المرحلة الأولى وبعضٍ من الثانية . وفي نهاية هذا العام، نشرت الشاعرة في مجلة « الآداب » اللبنانية (عدد تشرين الثاني) دراسة عنوانها : « الناقد العربي

٨٣- إن ما يدعوه شارل بيلا بـ « اللغة المستخدمة في المحادثة الجارية يقترب من تحديد يوسف الخال فيا يتعلق بالمفردات وحسب، وليس فيا يتعلق بقواعد النحو . (« مدخل إلى العربية الحديثة » ـ التوطئة) .

٨٤- « أعمال مؤتمر روما »، (ص: ١١٩)

٨٥- المصدر نفسه (ص. ١٢٥)

والمسؤولية اللغوية[٨٦]، توجهت فيها بالنقد العنيف للتساهل وعدم الاكتراث اللذين يبديها النقاد العرب بإزاء الهفوات والتجاوزات اللغوية والنحوية الملحوظة في الانتاج الشعري الحديث، وحرصت فيها على طرح أمثلة مأخوذة من أعمال تجمّع «شعر». وتختم الشاعرة بالقول إن كل محاولة في التعرض للغة، في قواعدها الصلبة والمقدسة، سواء أكانت هذه المحاولة نابعة من «نزوة بريئة أو قصد سيء»، إنما تشكل «اساءة للعروبة وتراثها المجيد»[٨٧].

أما أدونيس، فإنه لم ينج هو الآخر من مرحلة تردد؛ لقد تحاشى أن يطرق المسألة بصورة مباشرة في البدء، ثم التقى، فيما بعد، مع موقف يوسف الخال بخصوص اللغة الدارجة، معتبراً أن «اللغة ليست سوى التعبير الاجتماعي لحقبة معينة، وبذا فهي قابلة للتعديل والتطور، وكذلك للموت[٨٨]. وبالنتيجة فهو ينتهي إلى الأعلان عن قناعته بأن: «اللغة العربية مدعوة، شئنا أم أبينا، إلى أن تصبح، بالتدريج، لغة مجتمعنا، وإلى أن تكون حية في حياتنا وعلى أفواهنا وليس في المؤلفات والمعاجم»[٨٩].

وفيما يجد يوسف الخال أن اللغة الفصحى قد فشلت في ميادين المسرح والسينما والرواية والقصة على وجه الخصوص، فإن أدونيس يرى أن الشاعر بحاجة متزايدة إلى اللغة الحية، فهي القادرة على احتواء تجربتهِ المعاشة في كامل ابعادها. إنه يعتبر أن جمال اللغة في الشعر ينبع من نظام المفردات وعلاقتها بعضها بالبعض الآخر، وهو نظام لا يتحكّم فيه النحو بل الانفعال والتجربة[٩٠].

إننا لا نملك الآن أية وثيقة تكشف، بشكل عيانيّ، عن تغيرٍ في موقف أدونيس؛ ولكن توجهه العام في فاعلياته الأدبية الأخيرة يرينا إنه انتهى إلى اكتساب ثقة أعلى بطاقة اللغة الكلاسيكية، الخاصة، وتراثها، في التعبير الشعري في الأقل. وهو حين يقول: «إن في كل قصيدة عربية كبيرة قصيدة ثانية تتمثل باللغة»[٩١]، فإنه يبدو ملتقياً

٨٦- أعيدَ نشر هذه الدراسة في كتاب الشاعرة: «قضايا الشعر المعاصر» بغداد ١٩٦٥، ص: ٢٨٩. وتجدر الإشارة إلى أن الكتاب يتضمن دراسات عديدة سبق نشرها في مجلتيّ «الأديب» و«الآداب»، تنتقد الكاتبة فيها، بقسوة، ما تدعوه بالنزعة المتطرفة في التجديد الشعري. وقد ردّ يوسف الخال على انتقاداتها، منها اياها بـ«الارتداد» و«خيانة حركة التجديد». «شعر» (العدد ٢٤ ص: ١٣٨)

٨٧- «قضايا الشعر المعاصر»، ص: ٢٩١

٨٨- المعايير والقيم في الاسلام المعاصر»، ص: ٢٩٥

٨٩- المصدر نفسه، ص: ٢٩٥-٢٩٦.

٩٠- «أعمال مؤتمر روما»، ص: ١٧٩.

٩١- «ديوان الشعر العربي» جـ ١ المدخل، ص: ١١-١٢

مع وجهة نظر سلمى الخضراءالجيوسي التي، مع اعترافها بالمصاعب اللغوية التي تواجه الكاتب المسرحي والروائي والقاص، فإنها تؤكد على أن اللغة العربية قد تمكنت من استقبال « التعبير الرمزي والسريالي » وإن الشاعر الحديث قد اثبت قدرته على الافصاح، في اللغة الشعرية الكلاسيكية « النامية أبداً »، عن « أدق مشاعره وأفكاره العصرية[٩٢] ».

إن هذا الدفاع عن اللغة الشعرية العربية، الذي يسرّ جميع الذين وجدوا تبريراً لهذا الموقف الدفاعي في روائع العربية، إنما يدع، مع ذلك، الحقيقة التالية، دونما إجابة: إن اللغة المحليّة قد طرحت هي الأخرى أعمالاً شعرية جيلة، وإنها مكّنت، مؤخراً، عدداً من الشعراء الشبان، في لبنان وفي مصر، من أن يعبّروا عن أنفسهم على نحو رائع في انتاج شعريّ تجريبيّ، لا بدّ أنّ يحتل مكانه في الشعر العربي الحديث[٩٣]

العروض والشكل الشعريّ

لقد، رأينا كيف أن تاريخ حركة الحداثة في الشعر العربي قد بدأ مع مسيرة الشعراء العراقيين، وما حققوه في إطار ما يدعى بـ « الشعر الحر » أو « الشعر المتحرر »؛ « الشعر المُطلَق » أو « المُنطلِق »[٩٤] كما ذكرنا من قبل ، فإن هذه التسميات قد تم اطلاقها على قصائد جَسدتْ انفجار الشكل الشعري التقليدي، وتميزت بعدم تقيدها بعدد ثابت من التفعيلات في كل بيت، وبتنوع القوافي، خارجاً عن كل نظامٍ للأشطار[٩٥]. وقد بدا أن مبدأ هذا التحول يزود الشاعر بحرية غير محدودة في البناء الشعري.. مع هذا فإن نازك الملائكة، التي التزمت في بدايتها بهذا المشروع التجديدي، وكانت من أول المدافعين عن طبيعته المحرّرة[٩٦]، ستعمد، فيما بعد، إلى شن حملة ضارية ضد

٩٢- « أعمال مؤتمر روما »، ص: ١٩٦. وهذا ما يلتقي مع رأي شارل بيلات، بخصوص النثر العربي المعاصر، اذ يقول: « اذا استثنينا بضعة مفاهيم مفرطة التقنية، فإن اللغة العربية قادرة على التعبير، بلا نقص، عن جميع الأفكار الحالية تقريباً ». (مدخل إلى العربية الحديثة ـ التوطئة، ص: ٤).

٩٣- نذكر من بينهم، على سبيل المثال: طلال حيدر، موريس عواد، فؤاد شمالي من لبنان، وسيد حجاب، عبد الرحمن الابنودي ومجدي نجيب وصلاح جاهين من مصر. وفي حدود علمنا، لم توضح حتى الآن، أية دراسة جدية، حول هذا النتاج الشعري الطليعي باستثناء عرض موجز للظاهرة في كتاب غالي شكري: « **شعرنا الحديث... إلى أين؟** (الفصل الثالث).

٩٤- يُراجع: نازك الملائكة، « **قضايا الشعر المعاصر** »، (القسم الاول، الفصل الثاني ص: ٣٧ـ٤١، والقسم الثاني، الفصل الاول)؛ أحمد أبو سعد، « **الشعر والشعراء في العراق** » (ص: ١٣ـ٢٦)، ومحمد النويهي، « **قضية الشعر الجديد** » (ص: ٢٩٦ـ٢٧٠).

٩٥- سيكون القسم الثاني من هذا البحث مخصصاً للتحول البنائي في القصيدة الجديدة.

٩٦- تُراجع مقدمتها لمجموعتها الشعرية: « **شظايا ورماد** »، وكذلك الفصل الثاني من القسم الاول من كتابها « **قضايا الشعر المعاصر** »، وهو إعادة لمقالة سبق نشرها في « الآداب » (العدد ١١، ١٩٥٧).

« المُفسدين » من بين الشعراء الجُدد، وستحاول أن تثبت جملةً من القواعد التقييدية يتوجب على الشاعر مراعاتها في إنتاجه الجديد.

وقد استُقبلت هذه المحاولة بصرخات احتجاج عديدة من انصار الشعر الجديد، تصفها بأنها « محاولة متعجلة في التقنين » أو « سلسلة من القيود الجديدة للشعر ». مع ذلك، فما من شاعر أعار إنتباهاً جدياً لهذه المحاولة التي اعتُبرت بمثابة ارتدادٍ وثمرةِ نزعةٍ محافِظة.

ومهما يكن من أمر، فإن التحول الشكلي الذي طرأ على القافية والمقاييس الوزنية في البداية، أي البنية الخارجية للقصيدة. سيضع موضع السؤال معمار القصيدة الداخلي نفسه، بالتفاعل مع هذه البنية الخارجية من جهة، ومع التجربة والمحتوى الشعريين من جهة ثانية.

ومع إن نتاج الشعراء العراقيين الشبان، وخصوصاً السياب، قد عالج مختلف أوجه هذه المسألة، إلا إن المقاربات النظرية والنقد التحليلي لهذه الظاهرة لم يتخذا طبيعة « جدية » ومنهجية إلاّ في اطار نشاطات تجمّع « شعر ».

إن بيان يوسف الخال لا يقدم شيئاً جديداً فيما يتصل بإيضاح التحويل العروضيّ الذي شرع به الشعراء العراقيون؛ واقتصر همه في البيان على رفض البنية العروضية الكلاسيكية، المتمثلة بانتظام الأوزان القديمة، ووحدة القافية، واستقلالية البيت الشعري. كما أن بيانه لا يقترح بالمقابل، إلا تطوير الإيقاعات العروضية والقافية بحسب مقتضيات المحتوى الشعري الجديد، وفي النهاية بناء القصيدة بمقتضى وحدة التجربة والمناخ الشعوري العام.

فيما بعد، كان التجمّع مدعواً للاجابة على التساؤلات الملحة حول دواعي هذا الإصلاح البنائي، وكانت الإجابات ترد وجيزةً طوال المرحلة الأولى من تطور الحركة، عبر المقابلات والتعليقات وأعمدة النقد. ولم يكن مجموع هذه « الاجابات » ليتجاوز إطار التعليلات التي أشرنا إليها منذ قليل، وهي تتلخص في غالبها بالتعليل التالي ليوسف الخال:

« القافية التقليدية ماتت على صخب الحياة وضجيجها. الوزن الخليلي الرتيب مات بفعل تشابك حياتنا وتشعبها وتغير سيرها. وكما أبدع الشاعر الجاهلي شكله الشعري للتعبير عن حياته، علينا نحن كذلك أن نبدع شكلنا الشعري للتعبير عن حياتنا التي

تختلف عن حياته » .

« من هنا كان شعراء هذا الجيل مدعوين إلى ابداع أشكال جديدة مستمدة طبعا من عبقرية اللغة العربية وتراثها الشعري، ومستفيدة إلى أقصى حد من تجارب الشعراء في العالم المتحضر »[٩٧] .

وقد أكد نذير عظمة على هذا الموقف ذاته، حين صرح بأن التوجه الشعري الجديد « لم يتنكر للقديم من حيث الأسُس بل رفض التسليم بالأشكال فقط؛ فهو يحاول أشكالاً جديدة تستطيع التعبير عن معطيات العصر الحديث[٩٨] . »

وإذا كان التأكيد، مراراً، على هذا الموقف التطوري من الشكل الشعري لم يمنع المجلة من نشر نماذج من النثر الشعري لألبير أديب أو ابراهيم شكرالله أو جبرا ابراهيم جبرا ، فإن مسألة قصيدة النثر لم تُطرحْ إلا في نهاية المرحلة الأولى، في إطار الإجتماعات الأسبوعية للتجمّع، ولم تُعالَجْ نظرياً إلا في المرحلة التالية .

وفي الواقع، لم تبدأ القضية إلا مع وصول الشاعر السوري محمد الماغوط إلى بيروت، وظهور أشعاره في مجلة « المجلة » أولاً، ثم في « شعر » نفسها . إن قصائده الحرة ـ المجردة من الإيقاع العروضي ومن القافية ـ والتي تفجر المنحى الصوري، فيما هي تعرب عن مُرونةٍ فائقة في الحركات التعبيرية، قد لفتت انتباه أعضاء التجمّع إلى الإمتيازات الكبيرة التي يتيحها للشاعرِ تخليه الكامل عن الشكل التقليدي .

ما من شك في أن ثقافة أعضاء التجمّع قد أتاحت لهم أن يعاينوا امتيازات التحرر هذه، في نتاج الشعراء الغربيين، ولكن تجربة الماغوط دلّت لهم على أن هذه الإمتيازات قابلة للتحقيق على يد الشاعر العربي، إذا توصل هذا الشاعر إلى التعويض عن غياب الوزن والقافية بالتركيز على عناصر جمالية أخرى تميز فنّ الشعر. من هنا نبع هذا التمرد الحاسم على التعريف الكلاسيكي« الذي يرى في الوزن والقافية شرطين لا غنى عنهما في الشعر، وكما لو كانا العنصرين الأساسيين اللذين يميزانه عن النثر .

ويجدر بنا، ونحن نتابع هذا الموقف الجديد للحركة، ألا نتوقف عند الجدل الذي أثير حول مفهوم قصيدة النثر poème en prose، باعتبارها نوعاً شعرياً مختلفاً عن القصيدة المحررة من الوزن والقافية، سواء كان ذلك من حيث تصورها الشعري أو من

٩٧ـ مقابلة مع « النهار »، ظهر ملخّص عنها في « شعر » العدد ٣، ص: ١١٤

٩٨ـ المصدر السابق .

حيث بنيتها اللغوية والصوتية، وكتابتها. لقد احتدم هذا الجدل، في جانب منه، على أثر قراءة أطروحة سوزان برنار حول قصيدة النثر[٩٩]، ولكن الإختلاف، مهما كان عظيماً، بين قصيدة النثر والقصيدة الحرة لا يغيّر شيئاً في أساس المسألة التي تجتذب انتباهنا هنا، قبل سواها: ألا وهي هذا التخلي النهائي عن الايقاع الخارجي للقصيدة الكلاسيكية، والدخول إلى حيز كان في اللغة العربية، حتى ذلك الحين، حكراً على النثر وما يتفرع من النثر.

فما هي، إذَنْ، التعليلات التي استندت إليها هذه المسيرة الثورية، وأي تعريف جديد سينفتح عليه الشعر؟

بالقياس إلى التراث، تمثل هذه الخطوة قفزة مجددة لا مثيل لها في تاريخ الشعر العربي. يقول أدونيس:

« لا يدرك الشاعر العربي المعاصر أنه مرغم على تجاوز أطر الشعر العربي التقليدي، إذا أراد أن يكون مخلصاً لتجربته الحالية. (...) فالوفاء غير المشروط للتراث يعني الموت، كما أن الوفاء غير المشروط للأشكال الشعرية هو إنتحار للشعر »[١٠٠].

وسوف نرى لدى يوسف الخال، أيضاً، تعبير « الحركة التطورية » وهو ينسحب لتحل محله الدعوة إلى « الثورة ». فـ « المرحلة التاريخية التي نجتازها اليوم، هي مرحلة تحرر ـ تحرر من كل ما توارثناه من تقليدٍ جامدٍ متحجرٍ في شتى نواحي الحياة، ومنها الشعر ».

ويضيف الخال: « إن هذه الرغبة المشروعة في الثورة والإنطلاق قد توقعنا في الفوضى. إلا أن الفوضى التحريرية العارفة حال طبيعية في مرحلة الإنتقال من الجمود والتحجر إلى اليقظة والنهوض. وإذَنْ، يجب ألا تخيفنا، بقدر ما يخيفنا النظام القاصر العقيم. فمن تلك الفوضى نخرج بحياة جديدة، أما من هذا النظام فلن يكون نصيبنا إلا الموت »[١٠١].

أما أنسي الحاج فقد ساهم على طريقته في الإعلان عن هذه « المؤامرة على التقليد

٩٩ـ سوزان برنار: « قصيدة النثر من بودلير حتى أيامنا » Suzanne Bernard, «Le Poeme en prose, de Baudélaire jusqu'a un jours», Nizet, Paris, 1959.

١٠٠ـ « المعايير والقيم في الاسلام المعاصر» ـ (ص: ٢٩٨ـ٢٩٩)

١٠١ـ الفتاحية « شعر» العدد ١٢.

العربي » مصرّحاً أن « الشعراء المعاصرين الحقيقيين لا علاقة لهم بالشعر الجاهلي والأموي والعباسي والرجعي المعاصر، وأنهم شاهدو حياة مختلفة مستقلة تتطلب شعراً عربياً من نوع آخر »[١٠٢] .

مع هذا، فبإمكاننا أن نعاين لدى بعض أعضاء الحركة همّاً فعلياً بالقبض على الجذور البعيدة في تاريخ الشعر العربي، وإتخاذ المحاولات التجديدية المتقطعة مصدراً للإلهام[١٠٣] . هكذا يرى أدونيس في تمرد أبي تمام (توفي نحو ٨٤٦) وأبي نواس (توفي نحو ٨٠٥) : « الجذور الغامضة البعيدة لتمردنا الحديث »[١٠٤] .

ومع هذا فإن أدونيس، الذي سيستقر موقفه الشعري فيما بعد على ركيزتين أساسيتين هما : « روح التراث والتجاوز المستمرّ »، لن يتردد في الطعن بالموقف التقليدي من الشعر، على مستوى الشكل الفني . وهو يستعيد التمييز الشهير بين « النظم » و« الشعر »، ليرفضَ تحديد القدامى للأخير بأنه « عبارة عن كلام موزون مقفى » . ويصفه عنه : « بأنه تحديد خارجي، سطحي، قد يناقض الشعر - إنه تحديد للنظم لا للشعر » . ثم يطرح الخاتمة المهمة التالية : « ليس كل كلام موزون شعراً بالضرورة، وليس كل نثر خالياً، بالضرورة، من الشعر »[١٠٥] .

منذ هذه اللحظة اندلعت حملة « الشعر المنثور »[١٠٦] » و« قصيدة النثر » . ومنذ هذه اللحظة لم يعد أي شاعر من أعضاء التجمّع ينكر انتماءهما إلى الشعر، اسوة بالقصائد الموزونة والمقفاة . بل على العكس، إن هذا النوع من الإنتاج الشعري سيحظى بتشجيع خاص من الحركة، في الوقت الذي يتضاءل فيه الإكتراث بالعروض .

وفي ١٩٥٩، نشرت دار مجلة « شعر » مجموعة « حزن في ضوء القمر » لمحمد الماغوط، وتلتها مجموعات أخرى : « تموز في المدينة » لجبرا ابراهيم جبرا، و« لن »

١٠٢- « شعر » - العدد ١٢، ص ١٢٥ .

١٠٣- براجع : خالدة سعيد : البحث عن الجذور »، ص : (١١) . وبخصوص هذا الهمّ في اثبات شرعية حركة الحداثة بوجه عام، يراجع : غالي شكري « شعرنا الحديث إلى أين » ؟ (الفصل الاول)، جبرا ابراهيم جبرا « الرحلة الثامنة » (المقالة الأولى) .

١٠٤- شعر (العدد ١١، ص: ٨٢-٨٣) . يراجع كذلك البحث الذي قدمه الشاعر لمؤتمر روما حول الأدب العربي المعاصر- « أعمال المؤتمر » .

١٠٥- « شعر » (العدد ١١، ص: ٩٤)

١٠٦- ينبغي أن نشير إلى الاختلاط المحيط بهذه التسمية . إذ فيما يرى البعض فيها مرادفاً لـ « الشعر الحر » فانها تشير لدى الملائكة والأوساط الأدبية في مصر إلى البيت الجديد، في اطار التحويلات الجديدة للعروض . يراجع : محمد النويهي، « قضية الشعر الجديد » (الملحق، ص ٢٦٩) .

و« الرأس المقطوع » لأنسي الحاج، و« القصيدة ك » لتوفيق صايغ و« رحلة العودة » لميشيل كمال، و« إلى الفقر » لمنزي حاماتي و« ماء لحصان العائلة » لشوقي أبي شقرا ، وقد حازت المجموعة الأخيرة على جائزة « شعر » لعام ١٩٦٢ .

فوق ذلك، فقد ضاعف أدونيس ويوسف الخال نشر قصائد النثر في هذه المرحلة الثانية، وقد خص الأول بدراسة معمقة[١٠٧] هذا النوع الذي يرى فيه : « تمرداً أعلى في نطاق الشكل الشعري »[١٠٨] .

وفي النهاية، فإن انتصار هذه الثورة على الشكل الشعري التقليدي قد لقي تحققه الأكيد في إطار أعمال حركة « شعر » ، التي دفعت هذه الثورة في لحظة معينة، إلى حدود متطرفة مانحةً إياها أبعاد مغامرة مولّدة وهشة في الوقت ذاته . مع هذا فإن الحكم على الحركة يجب ألا ينبثق من الأبعاد المتطرفة التي عبرت عن نفسها من خلالها ، وإنما مما استطاعت أن تحققه على مستوى التجديد العروضي أي مستوى القافية والوزن وبنية القصيدة (ووحدة الشكل والمضمون) . والحقيقة أن دور « شعر » في هذا المضمار، كان حاسماً تماماً . . وإنما يعود فضل ضمان نجاح القصيدة الجديدة وانتشار مفاهيمها الشعرية المعاصرة إلى شجاعة أعضاء هذه الحركة وإصرارهم النهائي في العمل .

وقد طرحت مسألة بنية القصيدة في بيان يوسف الخال، وظلت هذه المسألة منذ تأسيس التجمّع محوراً لجميع الكتابات والتعليقات التي طـرحهـا نقــاد الحركــة أو شعراؤها، إذ أن تأثرهم بالتصورات الشعرية في الغرب كان يدفعهم إلى مهاجة العالم غير المترابط للقصيدة الكلاسيكية والرومانطيقية .

وإذا لم تكن نظرات أعضاء التجمّع متطابقة بخصوص هذه المسألة، شأن غيرها من المسائل الأخرى، وخصوصاً على مستوى التفاصيل الدقيقة والمعايير التطبيقية، فإن حداً أدنى من الإتفاق يمكن ايجازه بهذه العبارات لأدونيس[١٠٩] :

« إن شكل القصيدة الحديثة هو وحدتها العضوية ، هو واقعيتها الفردية التي لا يمكن تفكيكها (. . .) لذلك يجب أن تكون القصيدة شيئاً تاماً كاللوحة الفنية . فاللوحة هي، قبل كل شيء، شكل ما . وهي متداخلة ومتقاطعة بحيث أن كل جزء منها يأخذ معناه في

١٠٧- « شعر » ، العدد ١٤ ، ص: ٧٥

١٠٨- المصدر السابق، ص: ٨٢ .

١٠٩- « محاولة في تعريف الشعر الحديث » ، « شعر » ـ العدد ١١ ، ص: ٨٤ .

الكل. للقصيدة بهذا المعنى نوع من الغائيّة الداخلية. هنا يتوحد، في الشعر الحديث،: الشكل والمضمون توحداً جوهرياً».

إن الشرط العروضي الكلاسيكي (النظم) يتراجع في هذا التصور الجديد للقصيدة إلى المستوى الثاني من الاهتمام. فلم يعد الإيقاع العروضي وكذلك القافية أكثر من عنصر اختياريّ خاضع للبنية العامة للقصيدة، التي كفت هنا عن أن تشكل تجميعاً منضّداً من الأبيات المنفصلة، لتصبح عملاً عضوياً ومعقداً، يخضع بناؤه اللغوي والإيقاعي، في كل قصيدة، إلى قوانين وظائفية، وجمالية نابعة من شخصيتها المتميزة ومن فرادة التجربة الشعرية المعبر عنها في القصيدة.

غموض الانتاج الحديث والتلقي التقليدي
معنى العمل الشعري ومصيره الاجتماعي

سنعمل في القسمين الثاني والثالث من هذا البحث على دراسة الجوانب التقنية المختلفة لهذه البنية الشعرية، التي كان تعقّدها غالباً ما يأتي مقترناً بغموض[110] في التعبير، يزداد حدة مع تطور العمل الشعري الحديث. إن هذه الظاهرة التي سندرسها في النطاق الشكلي واللغويّ ـ الإجتماعيّ فيما بعد، تبدو على درجة من الخطورة والأهمية، لا سيما أنها قد تجلت عبر جلة من المشاكل والاستتباعات المشتركة: علاقة الشاعر بتراثه الشعري، الذي يتصف، أساساً، بأنه تراثُ تواصل شعبيّ؛ علاقته بلغة هذا التراث، والصيغ التعبيرية التي ورثتها الأجيال المعاصرة؛ مكانة الشاعر العربي في مجتمعهِ كفردٍ خلاّق ومنتجٍ؛ مصير إنتاجه والرسالة التي يمكن لهذا الإنتاج أن يحملها؛ دور هذا العمل في النضال الوجودي للجماعة؛ موقع الشاعر العربي، ومن خلال الانتلجنسيا العربية، في العالم المعاصر؛ وفي النهاية علائقه مع تطور العالم الخارجي والحركات الفلسفية والسياسية والفنية للمجتمعات الأخرى.

لا نبغي هنا الخوض، مفصلاً، في هذه المشكلات المتعددة والمعقدة. مع ذلك نجد من المناسب أن نستحضر الإيضاحات والتعليلات التي أوردَتْها مجلة «شعر» حول الاتفاق بين التعقّد والغموض، الذي لعب الدور الأساسيّ في القطيعة بين الشعر الحديث والجمهور التقليدي.

في «محاولة في تعريف الشعر الحديث[111]»، أفرد أدونيس فقرة موجزة لقضية

١١٠ـ في الفصل الأخير من القسم الثاني، سنحاول التمييز بين هذه المفردات، والإبانة عن المستويات التي تتجلى فيها صعوبة إيصال العمل الشعري، ثم في نهاية القسم الثالث سنحاول إيضاح معنى هذه البنية الحديثة للقصيدة العربية الجديدة..

١١١ـ «شعر» العدد١١، ص: ٧٩

الغموض، حاول فيها ايضاح بواعث هذا «التنافر بين الشاعر والقارىء»[112]، «التنافر الذي «يشكل أبرز خصائص الشعر الحديث وأكثرها أصالةً وعُمقاً»[113]. وتنبثّ هذه البواعث، وفقاً للكاتب، على مستوياتٍ مختلفة[114]: منها ما يخص طبيعة الشعر بعامة، ومنها ما يلتصق بطبيعة الشعر الحديث بوجهٍ خاص.

وإذ يستشهد أدونيس بمقولة بودلير الشهيرة: «الجميل غريبٌ دائماً»، إنما يستحضر واحدة من خصائص الشعر الأكيدة التي كان العرب القدامى قد عبروا عنها على طريقتهم حين قالوا: «أعذَب الشعر أكذَبه». ولكن من البديهي أن بودلير لم يكن يتحدث عن هذا الغريب الذي يسعى الشعراء لإعادته، واستئلافه، بل، ربما، عمّا يعصى على الفهم دائماً، وما يثير المخيلة ويتملص منها في الوقت ذاته، ضمن وعدٍ دائمٍ وفاتنٍ بالإتضاح ذات لحظة. ومع أننا لسنا مدعوين هنا إلى إجتياز بوابة «العبث» بعد، فإن بإمكان عبارة بودلير أن توحي بأن «الجميل» «الغريب» بشكل حتمي، وإن كل ما لا يكون «غريباً» يظل مجرداً من الجمال. مثل هذا الإيحاء يبدو متلائماً مع التوجه المفهوميّ أو (التصوريّ) لتجمّع «شعر» وحركة الحداثة بوجه عام.

ومن شأن المقارنة بين الجمال الشعري القديم وجمال الشعر المعاصر أن تكشف لنا عن بعض خصائص هذه «الغرابة» الملازمة للعمل الحديث. لقد انحصر دور الشعر القديم، وفقاً لنظرة أدونيس، في «مهمة تزيينية أو غنائية، لأنه كان يطمح لأن يجمل أو لأن يضفي صفات الكمال على الأشياء»، أما الشعر الحديث فيتمثل طموحه اليوم في أن يكتشف ويعرّي ما لا يقدرُ بَصرُنا أن ينفذ إليه»[115]... وإلى «أن يتجاوز الظواهر ويواجه الحقيقة الباطنة في شيء ما أو في العالم كله»[116]

إذا كان هذا «النوع من المعرفة»[117] الرؤياوية أو «السحرية»[118] التي هي، في

112- المصدر نفسه، ص: ٨٦

113- المصدر نفسه، ص: ٨٦-٨٧

114- يطرح الكاتب اللغة والشكل الشعري في العمل الحديث كمستويين هامين لهذه القطيعة. وبما إن القسمين الثاني والثالث من دراستنا هذه سيعالجان هذين العاملين بشيء من التوسع، فإننا سنكتفي هنا بطرّق المشكلة عند مستوى التصورات الشعرية وتواصلاتها السوسيولوجية.

115- المصدر نفسه، ص: ٨٧.

116- المصدر نفسه، ص: ٨٥-٨٦

117- المصدر نفسه، ص: ٨٠

118- المصدر نفسه، ص: ٨٦

الوقت نفسه، «خلق»[119] و«إضافة جديد ما للعالم»[120]، تمثل غاية الشعر، وتحيله بالنتيجة إلى كلام «غامض، متردد، لا منطقي»[121]، فإن أصل هذه «الرؤيا» نفسه «غامض بالطبيعة» إذ أنه يحاول ترجمة «تجربة روحية»[122]، هي، بدورها، «صورة عن حياتنا المعاصرة في عبثها وخللها؛ صورة عن التشققات في الكينونة المعاصرة»[123]. وهكذا، بدلاً عن القصيدة التقليدية، «القصيدة ـ الوصف»، «القصيدة ـ الزينة»[124]، تنهض القصيدة الحديثة كتعبير عن مجابهة بين عالمين؛ «عالم غير يقيني، يتجنب المنطق ولا ينخدع به»[125] يحتل مكان «عالم مغلقٍ منظم»[126] يجد الشاعر فيه «عوامل يقينه»[127]، و«يبرر المنطق الخطابيّ»[128] لشعره.

هكذا يتجه الشعر العربي الحديث إلى المستقبل، طامحاً في الإلتحاق بالشعر العظيم، الذي يعبّر عن «قلق الإنسان الأبديّ»[129]، ويشكل «دعوة» لوضع معنى الظواهر من جديدٍ موضع الشك والبحث[130]، بتحريره نفسه، بأكثر ما يقتدر عليه، من عوائق «الزمان والمكان»[131].

وهذا التوجه «المستقبلي» ـ المحرَّر من الزمان والمكان، بمعنى أنه يترجم المشاكل الكونية الكلية والدائمة ـ إنما يشكل في الوقت نفسه «مركز استقطاب لمشكلة كيانية يعانيها (الشاعر) في حضارته وأمته وفي نفسه هو، بالذات»[132]. ولكن في الوقت نفسه الذي يقر فيه أدونيس بثقل المجتمع الذي لا بد أن يتلقى الشاعر وطأته، وبأهميةِ الشروط النفسية الإجتماعية التي يُولَدُ شعره ويتطور ضمنها، فإنه يؤكد على «الخصوصية

١١٩- المصدر نفسه، ص: ٨١
١٢٠- المصدر نفسه، ص: ٨١
١٢١- المصدر نفسه، ص: ٨٣
١٢٢- المصدر نفسه، ص: ٨٥
١٢٣- المصدر نفسه، ص: ٨٧
١٢٤- المصدر نفسه، ص: ٨٧
١٢٥- المصدر نفسه، ص: ٨٧
١٢٦- المصدر نفسه، ص: ٨٧
١٢٧- المصدر نفسه، ص: ٨٧
١٢٨- المصدر نفسه، ص: ٨٧
١٢٩- المصدر نفسه، ص: ٨٠
١٣٠- المصدر نفسه، ص: ٨٠
١٣١- المصدر نفسه، ص: ٨٠
١٣٢- المصدر نفسه، ص: ٨٠

الإعجازية» للشعر، والتي تجعل العمل الشعري «لا يعكس هذه المعطيات فقط، وإنما يتجاوزها ويغيرها»[١٣٣]. وهو يقول عن العمل الشعري أنه «ليس رَسْماً بل خلق»[١٣٤]. و«جوهر» هذا الخلق نفسه عبارةٌ عن «سحر غامض»[١٣٥]. غير أن أدونيس لا يوضح لنا فيما إذا كان هذا التعبير وهذا التجاوز يتمّان داخل العمل السحري نفسه، وفيما إذا كانا يبقيان مقيمين، محبوسَيْن، داخل هذا العمل وداخل ما دعاه اليوت بـ «الصوت الأول للشاعر الذي إذ يتحدث إلى نفسه فإنه لا يتوجه إلى أحد»[١٣٦]، أم أنهما موجهان، على العكس، إلى جمهور محددٍ وإلى الأجيال القادمة. ومع هذا، فإن ايحاءاته في البحث المذكور، وفي باقي كتاباته وكتابات زملائه[١٣٧]، تبدو كافيةً لتوكيد الفرضية الثانية، وايضاح الطبيعة الإيصالية للأعمال الحديثة. ألم يلح أدونيس دائماً على القطيعة الملحوظة بين هذه الأعمال وبين الجمهور[١٣٨]؟

فما هي، إذَنْ، الخلفيات السوسيولوجية لهذه القطيعة، كما تصورها أعضاء تجمّع «شعر»؟.

لقد الح يوسف الخال في بيانه، على شيوع «روح الأزمنة الحديثة» في الشعر العالمي الذي يحاول أن يعكس التحولات الفكرية والعلمية والفلسفية والروحية، وأن يستجيب للتطور التاريخي الذي يحققه الانسان والمجتمعات والحضارة. وهو يستشهد، من بين ظواهر أخرى، بمصير الإنسانية المهدَّدة بالحرب والدمار، بموتِ الإنسان في الحضارة التقنية، وفي النهاية بالإنقلابات الإجتماعية ـ الاقتصادية التي تهدد الحرية الشخصية للفرد؛ وهذا ما يشكل باعث اضطرابه، وبحثه عن وسائل لحماية حريته هذهِ وعن طرق للتوكيد على وجوده الخاص[١٣٩].

وهذه مشاكل شاملة، بدون شك، تثقل على كيان الإنسان المعاصر أينما كان، ولكن

١٣٣ـ المصدر نفسه، ص: ٨١

١٣٤ـ المصدر نفسه، ص: ٨١

١٣٥ـ المصدر نفسه، ص: ٨١

١٣٦ـ يتحدث اليوت في «أصوات الشعر الثلاثة» (في كتابه: «في الشعر والشعراء»، ص ٨٩ On Poetry and poets) عن ثلاثة أصواتٍ في الشعر: الأول هو صوت الشاعر متحدثاً إلى نفسه، والثاني هو الذي يتوجه إلى جمهور محدد أو عريض، والثالث، أخيراً، وهو الذي يتحدث من خلال شخصية يبتكرها الشاعر في قطعة دراماتيكية.

١٣٧ـ تراجع الصفحات السابقة: «الشعر طبيعته ودوره».

١٣٨ـ تراجع الملاحظات السابقة.

١٣٩ـ يُراجع بيان يوسف الخال.

حدتها تختلف بحسب المجتمعات والأطر التاريخية المختلفة في العالم. وقد بدت الحساسية الشعرية العربية المعاصرة، خصوصاً عبر احتكاكها الثقافي بالغرب، مشبعةً بصورة واضحة بهذه المشاكل[١٤٠] وربما كنا نجد هنا واحداً من أسباب طلاقها مع مجتمعها المسحوق بمشكلاته الخاصة.

لكنْ مع هذا، وكما بيّن الناقد غالي شكري[١٤١]، فإننا نوشك هنا أن نقع في ضربٍ من نقلٍ أو استنساخِ القيم والمواقف، بمحاولتنا مطابقة موقف الشاعر العربي المعاصر مع موقف زملائه في الغرب، دون أن نأخذ في الاعتبار الخصوصيات التاريخية والاجتماعية التي يتطور فيها ابداعهُ وفعلهُ. ومن هنا تنبع ضرورة فهم «غرابة» شعره على ضوء «غربته» و «اغترابه»[١٤٢] الخاصتين، في الإطار المحلي لهذه «الانقلابات الاجتماعية ـ الاقتصادية»، وللقيم الاجتماعية والاخلاقية والثقافية التي يتحدث عنها يوسف الخال.

وفي الواقع، إذا كان الشاعر الأوروبي والأميركي المعاصر يبدو مسكوناً بمشكلة الفرد في عالم يتجه أكثر فأكثر صوب تقييدٍ ومماثلةٍ ضيقة[١٤٣]، أي صوب التركيز على الهوية الفردية، فإن قلق زميله الشاعر العربي، واضطرابه، يبدوان نابعين، بشكل أساسي، من انهيار البنى العتيقة لمجتمعه، ومن الفراغ الحاصل الذي تضيع فيه حدود «التماهي» على صعيد الفرد والجماعة والإنتماء القومي والحضاري. إن هذه الصورة التي تترجم، في سياقِ تحولٍ جذريٍّ ومتسارعٍ، حالةً من البحث والتلمس، إنما تصبح أكثر تضليلاً حين تُعكس عبر مرآة الثقافة الغربية: فالمثقف العربي يرى نفسه مقذوفاً، غالباً، إلى شعور بالإخفاق واليأس، وكذلك بالعبث، كلما حاول تحليل وضعه الخاص والحكم عليه، ليس، فقط، انطلاقاً من قيمٍ ومعاييرِ غربية، وإنما، أيضاً، على ضوء النموذج الغربي في كليته، وفي المطاف الأخير الذي وصلت اليه إنجازاته وتجاربُه. وبمواجهة الأزمة المتعاظمة للحضارة الاوروبية ـ الأميركية، المزعومة حضارة شاملة، تلك الأزمة التي يعبر عنها مفكروها وفنانوها ذاتهم، وجدت الأنتلجنتسيا العربية، «المتغربة»، نفسها حائرة، بعد أن أضاعت محورها الطبيعي: تراثها وإمكانية الرجوع إلى الله.

١٤٠ـ خالدة سعيد: بوادر الرفض في الشعر العربي الحديث»، «شعر»، العدد ١٩ ص: ٩٠.

١٤١ـ «شعرنا الحديث.... إلى أين»؟، الفصل السابع، وخصوصاً ص: ٢١٤.

١٤٢ـ ربما كان من المهم الإلتفات إلى أن كلمة «الغرب» مشتقة من المصدر اللغوي ذاته: فنحن نقول عمن يتجا إلى الغرب أنه «تغرّب»، «والتغرب» يدل في الوقت نفسه على «الهجرة» وعلى «الذوبان في الغرب»، كما أنه أصبح يدلّ، حديثاً، على «الاستلاب».

١٤٣ـ تُراجَع كلمة الشاعر الأميركي أرشيبالد مكليش، التي وردت كافتتاحية للعدد الأول من مجلة «شعر».

وهكذا يبلغ ضياع الشاعر العربي قمته، وينتشر على كافة أصعدة ومراتب علاقته بالعالم الذي أصبح بفعل ذلك، مرادفاً لديه لـ «العبث». ولا يبدو الخلاص ممكناً هنا ـ حتى لو كان خلاصاً مؤقتاً ـ إلا فيما وراء هذه الشاشة القاتمة للعالم، وإلا في ملجأ التوحد الإنعزالي. إن العديد من الشعراء العرب، الذين وجدوا أنفسهم محاصرين برؤيتهم ذاتها، يقدمون الانطباع بأنهم ليسوا في حاجةللتواصل، وها هو التعبير يتخذ لديهم هيئة لا ـ لغة، أي أنه لا يصبح وسيلة للاحتجاج والرفض، بقدر ما يصبح أداة نفي للذات[١٤٤]

مؤكد أن الرفض في اللغة، أي في الرسالة الشعرية، لا يشكل خصيصة مشتركة لدى كل شعراء تجمّع «شعر»، كما إنه لا يصح تأمل هذه القضية من الزاوية ذاتها التي نتأمل من خلالها علاقتهم بالمجتمع وبالعالم. مع هذا، ففي هذا الظرف الذي تتكاثف فيه الضغوط العالمية والمحلية، وحيث «يرفع اليأس لواءه ويرقص الرعب في كلمات الشاعر، يقطع الشاعر الحديث الأسباب بين سفينته والمرافيء ويسلم أشرعته لرياح الضياع»[١٤٥]. ولهذا فإن الفهم العام لم يتقبل كون الشاعر عندنا كغيره من الشعراء في العالم يواجه ارتجاج المفاهيم وانهيار النظرة القديمة إلى الكون، كما يجابه طغيان المادية والآلية وتراجع الروح وقواها، وكونه يباع بخبزه اليومي»[١٤٦]. وإذا كان عمل هذا الشاعر «لا يعني لعامة الناس شيئاً»، إذْ هم لا يزالون «يرون العالم متماسكاً، مستقراً على أسسه القديمة» فلأن «هذاالتخلخل أدرك العالم في وعي الشاعر والفنان والنخبة فقط» فهؤلاء «همُ الثوار وسط عالم الأفكار المحنطة»[١٤٧].

لم يعد مدهشاً، إذَنْ، أن نرى إلى «هذا النبي الجديد»: «منفياً مضطهداً، مشرداً، محروماً ،يُقابَل بالنفور **وعدم الفهم**»[١٤٨]، لانه تخطى «زمن العافية والانسجام» وشرع بـ «تمزيق أقنعة المنطق، والمتعارف عليه، طامحاً لأن يثقب جدرانالمعقول[١٤٩]»، لأنه «يشق طريقه وسط اللعنة والرعب **ويعيش في ملكوت العبث حيث لا معنى للكلام**[١٥٠].

١٤٤- تُراجع ملاحظة خالدة سعيد في دراستها المستشهَد بها منذ قليل، حول الموقف والتعبير لدى انسي الحاج. «شعر»، العدد ١٩، ص: ٦٥ ـ ٦٩.

١٤٥- المصدر نفسه، ص: ٨٨.

١٤٦- المصدر نفسه، ص: ٩٠ ـ ٩١.

١٤٧- المصدر نفسه، ص: ٩١.

١٤٨- المصدر نفسه، ص: ٩٠.

١٤٩- المصدر نفسه، ص: ٩١ ـ ٩٢.

١٥٠- المصدر نفسه، ص: ٩٣.

وإذن، فنحن هنا بإزاء المرارة القديمة ذاتها للفاتحين والرائين: « كل نبي غريب في وطنه». وتعود مسؤولية هذه الشقّة المتزايدة بين الشاعر ومجتمعه إلى هذا المجتمع بالدرجة الأولى. أولاً: لأنه مغلق في جانب كبير منه أمام تطوّر الأزمنة الحديثة والتيارات الفكرية والفنية التي يستلهمها شعراء الطليعة[١٥١] بصورة أساسية؛ وثانياً: لأنه بات يمثل، في الطور الحالي من نُمُوّه، محيطاً خانقاً يدفع الإنسان، والشاعر خصوصاً ليس إلى التمرد فحسب، وإنما إلى المنفى والإنعزال. صحيح، كما تعبر خالدة سعيد، أنّ « للإنسان هنا مشاكل محلية خاصة. إلا أنه ككائن بشريّ، يواجه كغيره قدراً أعمى، وتحاصرهُ قوى الكون، ويقف عاجزاً أمامها، وتزيد مشاكله الخاصة في حدة شعوره»[١٥٢] بهذه المأساة. ولا تنسى الكاتبة أن تذكر ببعض ملامح الإطار المحليّ الذي يصطدم به وعي الشعراء الد بان وحساسيتهم: انحلال الوضع الاجتماعي والروحي، تزييف الحقيقة، الرياء، غياب الحرية العامة والفردية، السجن، الملاحقات والموت[١٥٣]. وهي تختتم: « أمام هذا العبث، وهذه الفوضى، وقف الشاعر ليكون نبي عصره»[١٥٤]. ولكن فيما عدا قلةٍ من الشعراء الذين يعلن عملهم عن الانتقال إلى طور من « الرفض الثوري» فإنّ « أنبياء» الحداثة لا زالوا « في مرحلة النفي أو الإنكار»، ولم يبدأوا الثورة بعد، اذ « اكتفوا باختيار المنفى»[١٥٥].

والحال إن هذا الموقف الرافض يرتد دائماً على أشكال هذا الصراع بين « المملكة القديمة» وطموح الشاعر في تجاوز الوجه المألوف للعالم وللمجتمع، مبتدئاً بوضع معطياتها المثبتة موضع الشك، وبالكشف عن مظاهر العبث والتناقض والإنحلال والعقم العاملة فيها[١٥٥]. هذه المحاولة الغامضة، والمتعثرة، في المصالحة بين المنفى الداخلي والمواجهة الفعلية مع العالم، هي بالذات ما يشكل مصدراً آخر مهمّاً لصعوبة الإيصال المحيطة بجانبٍ كبيرٍ من الشعر الحديث. ولكن كما يحدث في جميع الحركات المجددة، فإن حركة « الشعر العربي الحديث» تميل أحياناً إلى قذف المسؤولية الكاملة على تلقي الجمهور الذي تتهمه غالباً بانه لا يزال بعيداً عن أن يمتلك رؤيا تلاؤم حقبته وعصره. يقول غالي شكري[١٥٦] إن « طبيعة الرؤيا الحديثة هي المصدر الحقيقي للغموض في

١٥١- المصدر نفسه، ص: ٩٠ ـ ٩١ .

١٥٢- المصدر نفسه، ص: ٩٠ .

١٥٣- يتعرض جبرا ابراهيم إلى هذه الخصائص أيضاً في كتابه « الحرية والطوفان»، ص: ٣٠

١٥٤- المصدر السابق، ص: ٩٠ .

١٥٥- المصدر السابق، ص: ٩٢ .

١٥٦- المصدر السابق، ص: ٩٢ .

الشعر الحديث، الذي يتشكى البعض منه، وليس التفننات الوزنية أو اللغوية أو المجازية[١٥٧]». ومع أن هذه الرؤيا «التراجيدية والغامضة في الجوهر[١٥٨]» تظل «قريبة من مادة الحلم»، و«متميزة بنظام غير منطقي[١٥٩]»، فإن الكاتب يؤكد مع «روزنتال» Rosenthal[١٦٠] على أن الغموض السائد في العمل الذي يطرح هذه الرؤيا ليس غموضاً فعلياً، وهو لا يعود إلى القصيدة ذاتها، وإنما إلى «الزاوية التي يتم النظر من خلالها إلى القصيدة[١٦١]». ويزداد الأحساس بالتناقض الذي يوفره لنا هذا التحليل حدةً، حين نطالع الخاتمة التالية، التي يقول فيها غالي شكري على لسان روزنتال: «إن ما يدهشنا هو أن الفرق الحاصل بين التعبير الشعري القديم والتعبير الحديث ليس نابعاً ـ خلافاً للأعتقاد السائد ـ من إبدال لغةٍ واضحةٍ وقابلةٍ للتعقل بأخرى غامضة وملغزة، وانّما، بالاحرى، من حلول لغة البساطة والتعبير الصريح محلّ اللغة السابقة؛ وهذا ما أدخل في الشعر، وبصورة غير معتادة، مصادر إلفةٍ مجردة من الصناعات الإسلوبية، ووعياً بالواقع اليومي[١٦٣]».

وينبع هذا التناقض، كما يبدو، من خلطٍ بين المستويات المتعددة: فالكثافة والتعقد[١٦٤]، وأحياناً انعدام التماسك في الرؤيا الشعرية الحديثة ـ الثقافية والفنية في آن معاً ـ ومظاهر اخرى تعرب عن نفسها على المستوى الجوهري (أو المضموني) والبنيوي، إنما يتزامن وجودها مع نزعةٍ نحو التبسيط «القاموسيّ» والنحويّ والاسلوبيّ يذهب أحياناً إلى حدّ الالتحاق بمعاني اللغة الدارجة، من جهة، ومن جهة ثانية بتمثلٍ لغويّ، شكليّ، وجمالي يبين عن شقةٍ متعاظمة بين لغة الشاعر ومستوى تلقي الجمهور[١٦٥].

١٥٧ـ «شعرنا الحديث... إلى أين؟»، ص: ١٢.

١٥٨ـ سندرس هذه المشكلة في نطاق الشكل، في الفصل الأخير من القسم الثاني من هذا البحث، وعبر الكشف عن العلاقة بين الرؤيا الشعرية وتمثلاتها اللغوية والبنيوية، سيتاح لنا ان نتأكد من عدم دقة مثل هذا الإستنتاج.

١٥٩ـ المصدر السابق.

١٦٠ـ المصدر السابق، ص: ١٣.

١٦١ـ يرجع غالي شكري، دون تحديد المواضع، إلى ترجمة ج ـ الحسني لكتاب م. ل. روزنتال، عن «الشعراء الجدد» New Poets بعد الحرب العالمية الثانية.

١٦٢ـ المصدر السابق.

١٦٣ـ المصدر السابق.

١٦٤ـ يُراجَع: عز الدين اسماعيل «الأسس الجمالية في النقد العربي»، ص: ٢٧٣ ـ ٢٧٤. وكذلك: أدونيس وغالي شكري (كتاباتهما المستشهد بها آنفاً) و: رنيه حبشي «الشعر في معركة الوجود».

١٦٥ـ خالدة سعيد، «البحث عن الجذور» ص: ١٠٣. المدخل، ص: ١٢ ـ ١٣.

سنحاول لاحقاً أن نوضّح، هذه المشكلة[١٦٦]، فنسهم في تبديد الخلط السائد حولها. أمّا ما يهمنا الآن فهو التأكيد على أن روّاد حركة الحداثة، من بين شعراء تجمّع «شعر»، كانوا واعين بهذه الهوة التي بدأت تتسع بين شعرهم وبين جمهورهم، بين رسالتهم وبينَ منْ توجه إليهم هذه الرسالة. مثل هذه الهوة هي التي دفعت يوسف الخال إلى الاعتراف بأن تمرداً مفاجئاً وعنيفاً على اللغة التقليدية وعلى أنماط التعبير المتأصلة في موروثنا الأدبي لن تسهم إلاّ في «إفراغ القصيدة من حضورها أمام القراء»[١٦٧]. وهل يمكن أن نتصور هذا التمرد التعبيري خارج التمرد الأشمل الذي يستثيره ويغذيه، والذي يباشر عمله عند مستوى موقع الشاعر في مجتمعه والعالم، وعند مستوى تصوراته الكاملة ورؤياه الشعرية؟

وهذا ما ذكّر به، كفايةً، مختلف أعضاء تجمّع «شعر». إذ يجب البحث وراء «الكلمات الغريبة»، دائماً، عن «فارس» هذه الكلمات[١٦٨]. وعلينا ألا نترصد في هذا البحث الفشل الأبديّ المحوم حول كل فاعلية خالقة، فحسب، وإنما، أيضاً، المأساة التاريخية لجيلٍ يشهد تقوضّ عالمهِ القائم، ويسهم في ذلك التقوّض، غير أن مخيلته عاجزة عن تمثلٍ معمار المستقبل. تقول خالدة سعيد في «البحث عن الجذور»: «لكي لا تأتي نظرتنا إلى حركة الشعر الحديث جزئية يجب أن ننظر إليها كظاهرة في حركة كبيرة شاملة تشهدها حياتنا المعاصرة تتجلى بالثورة على الأساس والمفهومات التي استقرت عليها طويلاً»[١٦٩]. وعلى أية حال، فإن القسمين الأساسيين من هذه الدراسة سيكونان مكرسين لبحث جوانب الإنجاز الشكلي للشعر الحديث. وإذا كنا قد حرصنا، فيما تقدم من الصفحات، على التأكيد على الموقف النظري لحركة «شعر» في هذا المضمار، فما ذلك إلا لإيضاح الجانب الواعي للتمرد على التقليد العربي؛ هذا من جهة، ومن جهة ثانية لإظهار تعدد المشكلات التي كان على حركة «شعر» أن تواجهها كلها في مرحلة «التعميق» هذه؛ مشكلات لا نزعم أننا أحطنا بها هنا، أو قبضنا على امتداداتها الكاملة. ومع هذا فإن الخطوط التي أمسكنا بها هي التي ستمثل الخطوط الأساسية في «جدول أعمال» هذه المرحلة الحاسمة من نشاط الحركة؛ وفيما عدا الإعتبارات الشخصية التي قيض لها أن تتدخل وتمارس تأثيرها هنا أو هناك، فإن هذه الخطوط هي أيضاً ما سيكتشف عنه «ملف» الأزمة التي ستخط مصيرَ تجمّع «شعر» ومجلته.

١٦٦- في الفصل الأخير من القسم الثاني المكرس لبحث هذه المشكلة.

١٦٧- «شعر» العدد ٢٧، ص: ٨١.

١٦٨- «فارس الكلمات الغريبة»: هو عنوان القسم الأول من مجموعة «أغاني مهيار الدمشقي» لأدونيس.

١٦٩- «البحث عن الجذور»، ص: ٧

III - الازمة والانهيار

١- عوامل الأزمة

ليس سهلاً (ولا مهماً) أن نعمل هنا على تحديد المدة الزمنية التي استغرقها كل طور من الأطوار التي عرفها نشاط حركة «شعر» بالضبط. مع ذلك فبالإمكان القول إن الأزمة الداخلية قد طرحت نفسها علنياً في منتصف السنة السابعة (١٩٦٣)، مع العدد السابع والعشرين من المجلة.

ويمكن أن نتوقف في هذا العدد عند نقطتين هامتين:

١- اختفاء اسم أدونيس من عضوية لجنة التحرير

٢- افتتاحية المجلة (التي حررها انسي الحاج) والتي تلمع، تلميحاً، إلى الازمة القائمة.

بعد أن يستعرض كاتب الافتتاحية الصعوبات التي اصطدم بها التجمّع كـ «اللغة» و«الإنتماء الثقافي» و«الإبداع» و«الخارج» و«قلق الحاضر أمام الماضي والمستقبل[١٧٠]» . .الخ، يتساءل عما إذا لم تكن نهضة الشعر العربي الحديث قد بدأت بـ «التعثّر» والوقوف أمام الباب المغلق، وفيما «إذا كان إبداع روّادها قد جفّ بضغط الحاجة والبيئة وانحراف الذات»، وإن لم تكن الحركة قد «جدتْ وبدأت تتطلع أفقياً»[١٧١]. ولا تعكس هذه التساؤلات، بالإضافة إلى تساؤلات أخرى كثيرة، النقد الخارجي الذي تلقته الحركة وحسب، وإنما تعكس كذلك عملية النقد الذاتي الذي يبدو ان التجمع قد باشر الشروع به.

أما أدونيس، الذي كان المحرك الحقيقي للمجلة طوال المرحلة الثانية من نشاطها، فإنه لم يسهم فيها فعلياً اثناء عام ١٩٦٣، وهو سيقطع صلته بها وبالتجمّع منذ مطلع ١٩٦٤. وستصدر المجلة بعد ذلك عددين مزدوجين، حمل ثانيهما اسم «العدد الاخير»[١٧٢].

وتشير افتتاحية العدد ما قبل الأخير، بشكل واضح، إلى هذه الأزمة التي دعتها «أزمة عابرة». ويحاول عصام محفوظ[١٧٣] أن يوجزها في هذه الافتتاحية بنبرة شاعرية وعاطفية، نورد منها ما يلي:

١٧٠- افتتاحية العدد (٣٧)، ص: ٧، وعنوانها: «الأسئلة المميتة».

١٧١- المصدر نفسه.

١٧٢- الأعداد ٢٩-٣٠، ٣١-٣٢.

١٧٣- كان عنوان الافتتاحية: «الأزمة الشعرية العابرة»، ويرد في الصفحة (٦) من العدد نفسه، أنّ عصام محفوظ هو الذي حرر الافتتاحية ووقعتها هيئة تحرير المجلة.

« إن الحاجة التي أوجدتنا استنفدت منا الكثير »[١٧٤].

وهو يجيب على سؤال: « تعبنا نحن؟ » بالقول:

« ما تعب فينا حقاً هو تطرّفنا في التحدي، بقدر ما تعبوخفَ التحريض في الطَرَف الآخر »[١٧٥]

ثم يضيف: « منّا من يئس، على صعيد المجلة، ومنّا من بلغ يأسه حدّ التخلي، ولكن المجلة ظلت سبع سنوات، وستظل، تجسيداً لهذا الجرح الفاغر الذي فتحناه بيننا وبين عالمنا »[١٧٦]

« إن المسافة التي قطعناها في ردم الهوة بين وعينا وواقعنا ليست إلاّ جزءاً ويبقى الكثير.

المجلة التي جمعت أشخاصها للسير في هذه الطريق كانت تضع الضفة الثانية من الهوة هدفاً. كانت تطمح لأن تنال أكثر من حياة واحدة للوصول اليه. كانت قد خزنت طموحاً يفوق طموح مجموعة الأشخاص من العاملين فيها.

ذلك أنها جمعت من مجموعة الطموح الشخصي طموحاً واحداً غير شخصيّ، طموحاً موضوعياً، طموحاً يستطيع أن يصل مرحلة بمرحلة وجيلاً بجيل وضفةً بضفة »[١٧٧].

وتُبرز هذه الإرادة في إضفاء صفة المؤسسة على مشروعات التجديد نفسها لدى المؤلف، بكون « الطموح الفردي عندنا يبدو دائماً طموحاً صغيراً على قدّ بلدنا،[١٧٨] طموحاً قصير النفَس، طموحاً أنانياً سرعان ما يفقد الدافع الأصيل ليمتزج ببضع صفاتٍ أخرى قنوعة ومقنّعة ذاتياً. وهكذا يظل الأسم معلقاً على فوهة فعلٍ ناقص »[١٧٩].

ثم يختتم قائلاً: « هل تعاني المجلة إذَنْ أزمة شعرية على هذا الصعيد؟ بالطبع. إنها الأزمة التي رافقت وترافق كل فتحٍ شعريّ جادّ وسريع وغير متوقع. لكنها أزمة عابرة

١٧٤- المصدر نفسه، ص: ٦

١٧٥- المصدر نفسه، ص: ٧

١٧٦- المصدر نفسه، ص: ٨

١٧٧- المصدر نفسه.

١٧٨- اشارة إلى « الإطار اللبناني » من الحركة.

١٧٩- المصدر نفسه.

على صعيد التاريخ الشعري . . . »[١٨٠]

لكنها كانت أزمة نهائية على مستوى المجلة وتجمعها الشعري، وقد حل العدد الأخير إثبات ذلك. ففي هذا العدد الأخير نشر يوسف الخال، بالاضافة إلى قصيدة وداع مؤثرة، بياناً يعلن فيه عن توقف المجلة[١٨١]، مضيفاً عنصراً آخر إلى طبيعة الأزمة وبواعثها الأساسية.

فبعد أن استعرض انجازات الحركةعلى صعيد الشكل الشعري، والتي كان يأمل منها أن تكون « كافية لنقل التجربة الشعرية إلى الأخرين نقلاً عفوياً حياً صادقاً » وأن « تحرر الشاعر اكثر فأكثر نحو فضح أسرارهِ ودخائله » يختتم بالقول إن:« هذه الخطوة لم تحقق من الغاية إلا بعضها. إذ اصطدمت الحركة بجدار اللغة: فإما أن تخترقه أو أن تقع صريعةً أمامه . . . وجدار اللغة هذا هو كونها تكتب ولا تحكى، مما جعل الأدب (وخصوصاً الشعر، لأنه ألصق فنونه باللغة) أدباً أكاديمياً ضعيف الصلة بالحياة حولنا »[١٨٢]

ويفسر أدونيس ـ الذي يعدّ رحيله عن التجمّع من أكبر بواعث هذا التوقف المبكر للمجلة ـ يفسر الأزمة بكون المجلة لم تستطع أن تنتقل، بالسهولة نفسها إلى الجانب الايجابي من مهمتها التحويلية، بعد أن أنجزت، بنجاح، الجانب « السلبي » منها، والمتمثل « بتحطيم القلعة الشعرية القديمة ». وهكذا انهارت تحت وطأة الارتباك والتشوش فيما يخص طبيعة المبنى الجديد وأبعاده[١٨٣].

ويمكن ايجاز هذه الآراء المطروحة على لسان أربعة من أعضاء التجمّع الرئيسيين، والتي تكشف عن جوانب عديدة من الأزمة وأسبابها المباشرة والبعيدة، كما يلي:

١ـ العوامل الشخصية، والنفسية والفنية، الخ . . .
٢ـ الظروف المحيطة.
٣ـ مشكلات تتعلق بالانتماء الثقافي (التراث).
٤ـ مشكلات تقع على مستوى اللغة.
٥ـ الارتباك الذي يسود مشروعات إعادة البناء، عادة.

١٨٠ـ المصدر نفسه، ص: ٨

١٨١ـ « بيان » « شعر »، العدد ٣١ـ٣٢، صيف ـ خريف ١٩٦٤، ص: ٢

١٨٢ـ المصدر السابق، ص: ٢ـ٣

١٨٣ـ من أحاديث أدلى بها الشاعر لكاتب هذه الأطروحة.

٢ـ حول دلالة الأزمة .

أنْ يجتاز تجمّع شعريّ الأطوار أو المراحل الثلاث التي أشرنا إليها في تاريخ « شعر » (وهي أطوار الولادة، والازدهار ثم التراجع)، وأن يصطدم هذا التجمّع بصعوبات مختلفة ستقودُ إلى تفجّره وانهياره، فليس ثمّة ما يدعو إلى الدهشة .

بإمكان هذا أن ينسجم مع قوانينَ أساسية لكل الظواهر التاريخية؛ لكن المدهش في تاريخ حركة « شعر » هو أنها « أحرقت » مراحلها في فترة قصيرة نسبياً (ثماني سنوات) دون أن تمر بمرحلة هرَمٍ و« تعفن » نصادفها عادة في حالات مماثلة .

هذه الظاهرة، الخاصة إلى حد ما، والتي يمكن أن تبدو لعين المراقب البعيد كما لو كانت عبارة عن موت مفاجىء أو « موت نتيجة حادث »، إنما تجد تفسيرها، في جانب كبير منها، في تعدّدِ وفداحةِ المشكلات التي يتعيّن أن تواجهها حركة أدبية عربية طامحة إلى تغيير جذري . وهذه النقطة هي التي أراد جاك بيرك أن يشير إليها حين أوجز خصوصية النضال الأدبي في العالم العربي بالصورة التالية :

يقول جاك بيرك: « إن ما يستدعي في حالة شعرائنا السورياليين مجرّد تفرّدٍ في الشخصية، يفجر في حالة أصدقائنا العرب نضالات تطال الدين والتاريخ[(١٨٤)] » .

وهكذا فإن المشكلات المتصلة بالمستوى الشكلي أو بالمستوى الجوهري تشتبك وتتمازج في تعقدٍ عضوي غير قابلٍ للحل . وتبدو تعددية العوامل التي أشرنا إليها أعلاه، والتي تكمن في أساس أزمة « شعر » ذات أثر حاسم .

والآن، في نهاية هذا العرض التاريخي، نعود لنتأمل، وإن بسرعة في مجموع العوامل التي قادت تجمّع « شعر » إلى الباب المغلق، لكن ليس إنطلاقاً من وجهة نظر أعضائه، وإنما من وجهة نظرنا، وكما تبدو لأفهامنا .

لنُشر، أولاً، إلى أن النقاط المطروحة من قِبَلَ أعضاء التجمّع أنفسهم، تغطي ملفَّ الأزمة، عن حق، وأن بصورة عامة وملتبسة . لكننا، إذْ نتفهم تماماً الظروف الخارجية الخاصة التي كان على الحركة أن تخط وسطها مسيرتها الثورية، إنما نعتقد أن هذه الأزمة، التي تشكل من جهة أخرى جانباً من الأزمة الشاملة المهيمنة على الحياة السياسية والإجتماعية والفكرية، تجد الأولى، وقبل كل شيء، في ضرب من « ازدواج الشخصية »

١٨٤ـ مقدمة لانطولوجيا الأدب العربي (لوسوي)، ص: ٣٥

لدى الفرد والجماعة كان يميز هذه المرحلة الإنتقالية من التاريخ العربي:

إن الشاعر العربي الذي «يريد أن يعلو على تناقضاته» كما يقول ادونيس[185]، إنما يجد نفسه لدى «الخروج» من هذه التناقضات بإزاء تناقضات أخرى أكثر خطورة وحدة. هذه الحالة مرافقة لكل الثوار بالطبع، ولكن الشاعر الذي يتغذى، قبل كل شيء، من حوارٍ حاد وشديد الحساسية بين عالمه الباطني والعالم الخارجي، يجد حقل التناقضات هذا أكثر سعة وأشد تعقداً. هذا التوتر أو التمزق يتضاعف لدى شعراء تجمّع «شعر» الذين دعوناهم بشعراء «ما - بين - النارين». لقد كان عليهم، كما ذكرنا، أن يواجهوا - وفي الوقت نفسه - كلاً من «المعقل السلفيّ» و «الثورة المفتعلة، غير الأصلية، الغازية». ولكن الشعراء الذين كانوا يمثلون لحظة انطلاق هذا النضال المزدوج، جبهةً متكافلةً بوجه «الخصم»، لم يكونوا يشكلون إلاّ فسيفساء مفتّتة فيا يتصل بالأهداف الواجب بلوغها في مرحلة ما بعد «الإنتصار». وقد رأينا الدليل على ذلك في الإنقسامات التي كانَ التجمّع يشهدها على مستوى المسائل الرئيسية، وخصوصاً مسألة الإنتماء الثقافي والحضاري. وكان محتماً لانقسام بمثل هذه الحدّة، أخذ ينعكس، بالضرورة وفي كل مناسبة، على انسجام التعاون في قلب الحركة، أن ينتهي إلى هدم الحركة والتسبب في إنحلالها.

مع ذلك فإن هذا «الازدواج» داخل الحركة قد مرّ بفترة، «مُهادنة» و «وقف تنفيذ» إبّان حتّى النضال الخارجي. وإذ إكتنفه السبات المؤقت، وظلّ كامناً، أخلى مكانه لضرب آخر من الإزدواج يعاني منه كل عضو من أعضاء التجمع، من حيث هو فرد في إطاره الإجتماعي.

هذا التجمع من المثقفين، الذين كان عدد كبير منهم يتمتع بأسُس قوية من وضوح البصيرة والتقييم العميق، والذي كان (أي التجمع) مسؤولاً عن الواقع التاريخي لمجتمعه وعن مكانهِ في العالم المعاصر، بدا وكأنه يتخبط ويتيه في تصوراتٍ فلسفية وسوسيولوجية وأدبية مغترفة من تجارب المجتمعات الغربية.

في البدء، كانت الدعوة إلى التمرد على الأشكال الشعرية التقليدية وإلى تحويل المفاهيم الثقافية، تعكس لدى الشاعر العربي رغبة عميقة في تحرير نفسه ومجتمعه من أسر التراث وأشكاله الجامدة والقاصرة، التي كانت تشل كل إمكانية في التقدم والبناء. وكان على

١٨٥- «المعايير والقيم في الإسلام المعاصر»، ص: ٢٩٦

الشاعر، بمواجهة الثقل الساحق لهذا التراث، أن يبحث عن أسلحته ليس فقط في «التجاوز المؤسس على فهم تطوريّ توليدي للتراث[186]»، وإنما، أحياناً، في الحذر والتشكك والرفض الكامل و «الهدم» و «الجنون[187]»... ألم يبحث هذا الشاعر عن إلهامه في «روح العصر الحديث» التي يدفع منطقها السببي، وصفتها العلمية، إلى رفض موروثٍ متحجّرٍ في قوالب سلفية جامدة، ثم تحويلها إلى سلسلة من «التابوات» والمحرمات؟.

ولكن روح العصر الحديث لا تتميز بالسببية العلمية فحسب، بل أنها تمثل، من جهة أخرى، وخصوصاً على الصعيد الفكري والأدبي، صرخةَ إحتجاجٍ على الحضارة الآلية والحربية، التي هي ثمرة هذا المنطق السببي ذاته. هكذا يتاح لنا أن نفهم الإلتباس الذي اكتنف معظم هذه المفاهيم والأفكار.

أنْ تكون حديثاً هو لدى يوسف الخال أن تدخل في حضارة القرن العشرين. ولكن هذه الحضارة نفسها تشهد، كما يقول هو نفسه، على موت الإنسان[188]. ربما لم تكن هذه دعوة إلى الإنتحار، لكن هل تستطيع أن تشكل دعوة إلى الخلاص، حقاً[189]؟.

يمكننا أن نفهم إرادة يوسف الخال الإسهام في المصير الإنساني، على ضوء مفاهيمه الشمولية؛ غير أن هذا الإسهام لا يمكن تحققه إلا مروراً بالواقع الجماعي المحليّ. فإذا كان الفرد قادراً على تجاوز الظروف الخاصة بمجتمعه والنفاذ، ثقافياً، إذا صح التعبير، إلى مشكلات مجتمعات أخرى، فمثل هذا الإنتقال ليس ممكناً على صعيد الجماعة، التي تتمتع بشخصية عضوية وتاريخ أكثر تعقداً، مما يَجعلها عاجزة عن بلوغ العالم إلا من خلال نفسها، ومن خلال سياق تطوري أو ثوري.

والمسألة هنا ليست مسألة إختيار بسيط وقبول إرادي، وإنما مسألة تحويلٍ للذات ليس بموجب صورة الآخرين، وإنما على ضوء مناهجهم وإنجازاتهم وبمساعدة ذهن تحليليّ نقدي وملكة تقييمية. ثم: ألا يعني «اكتشاف الآخر» «اكتشاف النفس» أولاً؟

ربما أمكن لهذا الإلتقاء بين الذات والآخر أن يضمن مساهمةً فاعلة وإيجابية. ذلك

١٨٦- أدونيس، «المعايير والقيم في الإسلام والمعاصر»، ص: ٢٩٦

١٨٧- انسي الحاج، مقدمة مجموعة: «لن»، ص: ٩.

١٨٨- يراجع الفصل الأول، بخصوص بيان يوسف الخال.

١٨٩- رداً على دعوة يوسف الخال إلى الإلتحاق بالعالم الحديث، أجاب ديلا فيدا Della Vida، عن حق، بأنّ هذا «عالم حديث في أزمة». (تراجع «أعمال مؤتمر روما»، ص: ٤٩ - ٥٥ - ٥٦).

أن خلاص الذات والآخر لا يستدعي الإلتحاق بالبؤس المشترك، والتخلص من إستلاب الخاص بغية الإنخراط في استلاب «شمولي». بل معارضة الاستلابين برؤ مناقض، بحلٍ ما

أليس بإمكان المنطق السببي الغربيّ، بما فيه وجهه الماركسي، أن يجد فرصة للإقتران بروحانية شرقنا، مما يتيح له أن ينتهي إلى صيغة تركيبية شافية[190]؟

ليست هذه سوى فكرة طرحَها العديد من المفكرين، وتساؤل يتخذ تارةً صيغة أمنية، وتارةً صيغة إيمان، لا يزال ينتظر إجابة مقنعة.

على أية حال، فربما كان غياب هذه الصيغة التركيبية ماثلاً في أساس هذه التناقضات، وهذا الإختلاط الأيديولوجي، وربما استطاع، أن يفسر ظاهرة الإزدواج هذه في النطاق الإجتماعي والسياسي والثقافي والفني. إن تصوراً تركيبياً سيكون بمقدوره، في نظرنا، أن يشكل علاجاً لهذه الحالة من التناقض والإزدواج. هذا ويمكن معاينة بسيطة أن ترينا أن نزعة «شعر» المتطرفة، وكذلك كل نزعة متطرفة عربية - هل ينبغي أن نقول: كل نزعة متطرفة؟ - أظهرت مراراً عجزها عن تجاوز روحية مجتمعها وتراثها تجاوزاً كاملاً.

وهناك أمثلة كثيرة في تجربة «شعر»، تثبت استمرار هذه العقلية وتبرز من ثم الوجود المؤكد لهذه الثنائية التي تتحكم بالعلائق بين النظرية والتطبيق، في البنية النفسية والفكرية للعالم العربي.

لكن ليبقَ بحثنا محصوراً ببواعث أزمة «شعر» وحدها.

على مستوى الإنتماء الإجتماعي والقومي والثقافي، يمكن إرجاع الالتباس الحاصل إلى تصورات سوسيولوجية وسياسية، هذه التصورات إذ تنطلق، غالباً من قواعد، سببية جامدة أو أسس عاطفية على نحو خالص، فإنها تتجاوز إطار الواقع المحلي، وتتنكر لحقيقة العالم الحديث. وهذا ما يمكننا من فهم التمزق الحاصل بين عدةِ تيارات وإتجاهات

190- إن أول من طرح هذه الفكرة في الحل التركيبي، من بين العرب، هو أنطون سعادة (١٩٠٤ - ١٩٤٩)، مؤسس الحزب السوري القومي الإجتماعي. ولكن «المدرحية» التي أنطون انطوان سعادة (وهي اشتقاق تركيبي من كلمتي «المادية» و«الروحية») قد بقيت بدون تطوير منهجي كامل وملتحم، جعلها لا تشكل اليوم أكثر من تيار فكري وتوجهٍ ايديولوجي عام. تراجع أعمال سعادة، وخصوصاً: «نشوء الأمم» (الفصل السادس والسابع) و«المحاضرات العشر» و«شروح في العقيدة» ومؤلفه الأدبي الذي سبقت الإشارة إليه: «الصراع الفكري في الأدب السوري».

(لبنانية وسورية وعربية وعالمية)، كما يمكننا من إيضاح هذا الإختلاف الذي أحاط بمسألة التراث، والإنتماء إلى التراث، على مستوى الحركة بكاملها في البدء، ثم على مستوى كل عضو من أعضائها. ثم أن التقلبات السياسية والتجارب المحيطة الأليمة، التي عرفتها المنطقة في تلك الحقبة، والتي جاءت مأساة الشعب الفلسطيني تزيدها حدة وعنفاً، أدّت إلى رجّ المعتقدات والأيديولوجيات، حتى إن ذهولاً عميقاً بات مسيطراً على كل الخطوط الثقافية العربية، من كافة الإتجاهات والنزعات.

وهكذا رأينا حلقة «شعر»، التي كانت ضيقة نسبياً في بداياتهاوتُواجه بالمقاطَعة، رأيناها تنفتح على الإتجاهات كلها لتستقبل الجميع: من ماركسيين واشتراكيين إلى قوميين عرب، جاؤوا لينخرطوا في «اوركسترا» اليأس التي بدا أنّ المجلة كانت تشكلها في لحظة معينة.

مع ذلك، فإن هذا الموقف المزدوج، القائم على الإنطواء والهرب، والذي دفع الحركة، كما رأينا، إلى إتخاذ موقفٍ متطرفٍ، بدا تعبيراً عن ردة فعل متشنجة، واحتجاجاً مباشراً، أكثر مما جاء تعبيراً عن موقف نهائيّ تمّ التمسك به بوعي. إذ على الرغم من الدعوات الحارة للقيام بتحول جذري، وأحياناً إلى قطيعة صارمة مع البنى التقليدية، فإن التجمع قد اكتفى، في معظم الميادين، بالتوقف عند حدودِ النظرية والتجريبات العابرة.

من هنا ينبع ما لاحظناه من تشوش وتفاوت في علاقة الحركة بالتراث العربي، وهذا التورّع بين خيارين اثنين: إدانة كاملة أو رد اعتبار جزئي؟ ثم انعدام التمييز بين «روح التراث» وأشكاله الموروثة»، وهذا الخلط التعميمي بالنسبة للحدود الشكلية والجوهرية التي تفصل التراثيّ عن الحديث، وكذلك بخصوص دور حركات التجديد السابقة في الإنجاز الحالي.

ويمكن أن نلاحظ الشيء نفسه بالنسبة للّغة الشعرية: فالتصويت للغة الدارجة أو المحكية لم يمنع عناصر الحركة من مواصلة الكتابة باللغة الفصحى. بل على العكس من ذلك، ففيما عدا مقالة يوسف الخال النقدية حول مجموعة ميشيل طراد[١٩١] ما من واحد من نقاد الحركة أو شعرائها غامر بتجربة الكتابة فيما دُعِيَ حينذاك بـ «اللغة الحية».

١٩١- مقاله المشار إليها آنفاً، في فصل «اللغة الشعرية واللغة المحكية». وقد ظهرت المقالة في «شعر» - العدد ٤، ص: ١٩٥ - ١٩٦.

وأفضل إجابة يمكن الرد بها على نقدهم للغة وقدرتها على احتواء التعبير الشعري الحديث، تأتي كما أشارت سلمى الخضراء الجيوسي[١٩٢] - من نتاجهم نفسه، الذي يضاهي في جانب كبير منه نتاج معاصريهم في اوربا أو امريكا.

وتجدر الإشارة هنا إلى جانب آخر من الجوانب المتناقضة في موقف أعضاء حركة «شعر» من اللغة ومن «التعليم الأدبي»: فقد كان التعليل الأساسي لرفضهم اللغة الفصحى مستنداً إلى كونها لم تعد لغة الشعب، «اللغة السارية على الأفواه»، بل صارت «لغة الكتب والمعاجم[١٩٣]»؛ مع ذلك فان المفهومات المشتركة لأعضاء التجمّع تكشف، كما لاحظنا، عن موقف نخبوي؛ كما أن جانباً كبيراً من إنتاجهم الشعري يتميز بعمقٍ في المحتوى وتعقّدٍ في البناء وغموض في التعبير، يجعله ممتنعاً إلا على ندرة من المثقفين لا غبار على معرفتهم للغة الفصحى أو الكلاسيكية.

يمكن للبعض أن يحسب ابتعاد النتاج الشعري عن الجمهور، نتيجة لاستخدام «لغة الكتب». وهذا ما تمكن الإجابة عليه، أولاً، بأن القصيدة النيو - كلاسيكية والرومانطيقية تمتعت، ولا تزال تتمتع، بحظ كبير من التلقي، وثانياً، بالإحالة إلى آراء الشعراء (شعراء التجمّع) أنفسهم[١٩٤]، الذي ينزعون إلى مقارنة مهمة الشعر بمهمة الفلسفة. فيصرخون على لسان ماجد فخري بأن الإثنين ليسا في الجوهر إلا «هذا المبحث السقراطي عن الذات[١٩٥]».

ومن جهة أخرى، فإن مفهوم «التخطي» الذي سبق أن توقفنا عنده، لا يتحدد بمجرد الخروج من الحلقة المغلقة للتراث، وإنما يحمل إلى ذلك معنى «المستقبلية» بحيث يمكن أن يتجاوز، لا الواقع الحاضر وحسب وإنما فهم الأجيال المعاصرة أيضاً. أكثر من هذا، فشعراء التجمّع يتبنون تعليلات رفاقهم الشعراء الغربيين، مرددين أن الغموض إنما هو واحد من خصائص الشعر الحديث. وشعراء الحركة، وحتى نقادها، الذين جعلوا من أنفسهم «مؤولي» الشعر الحديث، قد حاولوا تسويغ هذا الغموض بالكثافة الفكرية والروحية للرؤيا الشعرية من جهة، وبالبنى اللغوية والإيقاعية والجمالية للقصيدة الجديدة من جهة ثانية.

١٩٢- «أعمال مؤتمر روما»، ص: ١٩٥ - ١٩٦.

١٩٣- يوسف الخال، المصدر السابق، ص: ٣٨.

١٩٤- يراجع فصلنا حول «الشعر، طبيعته ودوره»، والفصل الآخر حول «غموض الإنتاج الحديث».

١٩٥- يراجع «مادة الشعر»، «شعر»، العدد ٣، ص: ٩٠.

لا نريد هنا الإلحاح على هذه الخصيصة المميزة للشعر الحديث، ما دمنا مقبلين على معالجتها ـ في نطاق الشكل، وغيره من النقاط التي أثرناها في هذا الفصل والفصول السابقة ـ في القسمين الأخيرين من هذه الدراسة. لكن ما نريد التأكيد عليه هنا، هو الطبيعة المتناقضة ـ ظاهرياً في الأقل ـ لهذه المطالبة بتبني «اللغة الحية»، أو «لغة الشعب»، وهذا الإختيار لـ «شعر نخبويّ» في عالم، كالعالم العربي، تبدو توجهاته الإجتماعية ـ الإقتصادية، والسياسية ـ الثقافية مطبوعة بالمطالب الجماهيرية الديمقراطية، وباتجاه ايديولوجيّ نازع إلى إلغاء الطبقات والإمتيازات والحواجز والفروق.

إن حركة الشعر الطليعي قد تعرضت ـ بما لا يحتمل الشك ـ إلى إفتتانٍ كبير بما حققه شعراء الغرب، وبالآفاق البعيدة التي بلغتْها تجاربهم الإبداعية. وقد مال البعض إلى الإعتقاد أن واحدة من صعوبات اللحاق بشعراء الغرب، واختزال المسافة الإبداعية القائمة، تبدو كامنة ـ كما ذكّر يوسف الخال[١٩٦] ـ في كون الشاعر الغربي يفكر ويكتب باللغة الحية لمجتمعه، في حين أن زميله العربي يفكر ويتحدث بلغة، ويكتب بلغة ثانية.

ولا يمكن تسويغ هذا الاعتقاد إلا جزئياً. فهو يطمس أو يقلل، مما للغة العربية المكتوبة من قدرة على الإستجابة للتعبيرات الحديثة والحية؛ هذا من جهة، وهو يغامر من جهةٍ ثانية بتمويه المشكل الأساسي، وبـ «التعتيم» على عناصر أخرى مهمة، ولا غنى عنها لإقامة مقارنة صحيحة.. إنه نسينا الاطار التاريخي للشعر الأوربي الحديث، والمسيرة التطورية الطويلة التي كان ثمرةً لها، في حين أننا ما نزال على أعتاب نهضة ثقافية وأدبية، عملت نزعة «ظلامية» دامت قروناً عديدة، على فصلها عن جذورها وتراثها البهيّ.

وهذه النهضة الأدبية، نفسها، ليست إلا واحداً من مظاهر يقظة وجودية تحاول تحطيم البنى الإقتصادية والإجتماعية ـ الثقافية السلفية، لتبحث، فيما وراءها، عن أشكال حقيقية للاستمرار والإستقرار والتقدم. وعلينا ألا ننسى، بالمقابل، أن مشكلة الثنائية اللغوية (قيام لغة محكية وأخرى للتعبير الأدبي) تطرح نفسها ـ وإن بصورة مختلفة ـ على كل المجتمعات، بما في ذلك المجتمعات الغربية[١٩٧].. وأن شعراء الغرب أنفسهم، إذ

١٩٦ـ يُراجَع بحثه المقدّم إلى مؤتمر روما، «أعمال المؤتمر»، ص: ٣٨.

١٩٧ـ تم بحث هذه المشكلات من قبل سيمون جارجي وجان لوسيرف في مؤتمر روما حول الأدب العربي المعاصر («أعمال المؤتمر»، ص: ١٢٠ ـ ١٢١)، وكذلك من قبل العديد من المستشرقين الآخرين: يراجع، خصوصاً، قنسان مونتاي: «العربية الحديثة» (فصل «الازدواج اللغوي»، ص: ٨٥).

يستخدمون اللغات « الحية » لمجتمعاتهم يواجهون، في إنجازاتهم الحديثة، التي يصبو بعض الشعراء العرب إلى بلوغها، مشكلة الإيصال ذاتها ..، وأن الجدال ظل حامياً، دائماً، حول الهوة المتسعة بين الجمهور الغربي والأعمال « الغامضة » لشعرائه[١٩٨]. غير أن هذه الأعمال نفسها إمتداد لتراثٍ تعبيري - داخل اللغة الحية نفسها - تراث إتجهت مسيرته صوب الغموض، على نحو متدرج تقريباً. وهذا يعني أن الشعر الغربي كان يستجيب في هذا السياق التطوري، بشكل أو بآخر، إلى أوضاعٍ تاريخية محلية، لم تكن تشحذ حساسيته كشاعرٍ فحسب، وإنما كانت توفر له، كذلك، جمهوراً تتعمق ثقافته يوماً بعد يوم، وهو قادرٌ - بفعل إتصاله بالمشكلات ذاتها والإطار ذاته الذي يحيا فيه الشاعر - على تلقي الأشكال الشعرية الجديدة، والنفاذ إلى دلالتها وقوتها الإيحائية.

من، هنا بالذات، ينبع الخلط في مفهوم النخبة أو الإنتلجنتسيا، الذي يتم النظر إليه بلا تمييز في المجتمعات الغربية وفي العالم العربي حيث تتجاوز نسبة الأميين ثلثي السكان[١٩٩].

والمثال الأخير الذي يمكن إستخلاصه من تجربة « شعر » يتمثل بموقف أعضاء الحركة من أشكال العروض. إذ فيما تعتبر غالبية الأعضاء - بتأثير من مفهومات الطليعة الغربية - الشعر المنثور، أو قصيدة النثر، كما لو كانت « الشكل الأعلى[٢٠٠] » للتمرد الشعريّ والصيغة النهائية التي يجب أن يفضي إليها التعبير التجريبي، فإن أهم شعراء الحركة باستثناء محمد الماغوط - قد كتبوا أفضل أعمالهم الشعرية في أبيات موزونة ومقفاة لم تكن التعديلات الوزنية لتمنعها من الإحتفاظ بالنبرة الموسيقية النادرة للشعر العربي القديم.

إن هذه الأمثلة، وسواها، قد مكنتنا من قياس أهمية ظاهرة الإزدواج، وحدة التناقضات التي تسهم في تغذيتها، والتي يبدو أنها قد اقتادتها إلى حالة من الإقتلاع عن الجذر والفوضى أحياناً. ما من شك في أن هذه الفوضى « العامدة » كما وصفها يوسف الخال نفسه[٢٠١]، حافلة بالخصب ومولّدة للأشكال والأفكار الجديدة. وينبغي فهمها

١٩٨- تم بحث هذه النقطة بتوسع من قبل جان كوهن Jean Cohen في « بُنية اللغة الشعرية » Structure du Langage Poitique. يراجع فصلنا « حول الغموض الدلالي » في القسم الثاني من هذه الدراسة.

١٩٩- يشير فنسان مونتاي، في انطولوجياه للأدب العربي المعاصر إلى هذا الواقع، مستنداً إلى إحصاء منظمة اليونسكو (« الأنطولوجيا »، ص: ١١١).

٢٠٠- تُراجَع وجهة نظر أدونيس المستشهَد بها من قبل، في فصلنا حول « العروض والشكل الشعري ».

٢٠١- مستشهَد بها في فصلنا حول « العروض والشكل الشعري ». تَراجع مجلة « شعر » (العدد، ١٢ الإفتتاحية، ص: ٥).

إنطلاقاً من وضع تراجيدي يجد الفرد المبدع فيه نفسه مقيماً - كأنما بالمصادفة - عند منعطفٍ تاريخيّ من مصيره الشخصي والجماعي... منعطف يعاين فيه أزمة مجتمعه ويعاني من وطأة البنى القديمة ومن إنهيارها في آن واحد، باحثاً بصعوبة عن طريقٍ ما وعن توازنٍ ممكنٍ وسط ما دعاه بيير فرانكا ستِل بالوظيفة المزدوجة للفن: « الإلتحام والهدم »، « الذاكرة والمشروع »[202].

مع ذلك من حقنا أن نتساءل - وتجربة « شعر » تقدم الدليل - عن إمكان نجاح مثل هذه الفوضى « الواعية والمحررة » التي كانت تريد تجاوز حقل الشعر لتبلغ جميع مظاهر الحياة العربية المعاصرة. ويعلمنا التاريخ أن كل تمردٍ ضد نظام قائم، لا يعرف أن يولد نظامه الخاص، بمعنى أن يتحول إلى ثورة، وينتقل من إطار « الهدم » إلى إطار « المشروع » ومن إطار الندد إلى إطار « الإعلان » (عن الصيغة الجديدة) فإنه يظل محكوماً بحياة قصيرة، ولضربٍ من الفشل يهدد إنجازاته الأولى. ومن جهة ثانية فإن كل ثورة، وكل نظام جديد، لا بد أن يلتقيا مع روح الشعب اللذين يتوجهان إليه، وأن ينبثقا من الواقع العميق لإطارهما التاريخي. فمهمتها الأساسية متمثلة بمواجهة المشكلات وحل التناقضات الكبيرة لهذا الإطار بدلاً من تجاوزها والعزوف عنها.

وما من شك في أن حركة « شعر » قد أسست، على مستوى المبادىء، حقلاً حراً للحوار والمواجهة الشجاعة والضرورية لكل محاولة بنائية لاحقة، وهذا ما يشكل بحد ذاته مجد الحركة. غير أن مثل هذا الإستثمار المتحرِّر لا يكفي لاستمرار حركة أدبية وثقافية في مجتمع كل ما فيه يدعو إلى تجاوز الإلتباس والحيرة، وبأقصى سرعة ممكنة.

غير أن الحركة قد واجهت مثل هذه الدعوة بقفزة أخرى في الإتجاه المعاكس تماماً. فبقدر ما كان ضغط الواقع يتزايد على أعضاء الحركة، كان بعضهم يتوغل أبعد فأبعد في العزلة والإنطواء على النفس، ليجسد تمرده عبر فاعليات هامشية، عاطفية أو مشبعة بروح الفنتازيا، وعبر صيغ ثقافية وفنية مصطنعة في الغالب[203].

وهكذا رأينا غالبية هؤلاء الشعراء تتجه إلى آفاق بعيدة ومشكلات لا تنبع من

٢٠٢- وردت في: « مشكلات علم إجتماع الفن » في « محاولة في علم الإجتماع » لغورفتش.
G. Guvwitch, «Traité de Sociologié» M:288.

٢٠٣- شكلت هذه النقطة موضوع نقد ذاتي للشاعر بدر شاكر السياب. (يُراجع فصلنا حول « طبيعة الشعر ودوره »). مع هذا يجدر التذكير هنا بتقرير الشاعر حول « الإلتزام »، في مؤتمر روما، « أعمال المؤتمر »، ص: ٢٥١.

الظروف الخاصة بمجتمعاتهم هم . إن تطرفهم في هذا التوجه الذي حَلّهم، ظلماً، تسمية « الغرباء[٢٠٤] »، يمكن النظر إليه، في حمى نضالنا الأليم، كضرب من الفرار أو من الإستلاب . لأنه إذا كانت مفهومات كالضياع والعبث واليأس والفراغ وما إليها تُعتبَر أفكاراً وجودية شاملة ومسوغة أحياناً، فإنها قد ولدت لدينا الإنطباع بأن شعراءنا لم يصلوا إليها بالطريق الطبيعي، ومن خلال إطار حياتهم المحلية، وإنما بلغوها من خلال جسرٍ مصطنع يمتد بين منفى عوالمهم الداخلية وعالم نماذجهم الداخلية .

لقد بدا أن الصيغة القديمة: « جدوا أنفسكم لكي تجدوا الآخر » قد انقلبت، لتصبح: « جدوا الآخر لكي تجدوا أنفسكم » وهذه، حقاً، علامة على إقتلاع صارخ، يمكن لها أن تكون بمثل خطورة الصيغة السلفية المشؤومة: « إن شئتم النجاة، فانعزلوا » . ومع هذا فإن هذه الهجرة « الفاتنة » تتمتع بميزة مطمئنة، فما دام هذا الفرار ينتهي إلى عالم منشغل بأزمته الخاصة وبحثه عن سلامه الخاص، عالم أعرفه ولكنه لا يعترف بي فمن هذا العالم ذاته يمكن أن يبدأ طريق الرجوع .

أدونيس الذي أعلن يأسه عام ١٩٥٨ كما يلي:

« وداعاً
يا عصر الذباب في بلادي
لن أسكن تحت سماء تمطر جراداً ورملاً[٢٠٥] »

سوف يهتف عام ١٩٦٨ بعد عودته من إحدى أسفاره:

« اغتربْ
إنْ أردتَ البقاء[٢٠٦] »

وبعد مرحلة من الرفض، وضعت كل شيء موضع التساؤل؛ مرحلة من التجريب والاستكشاف ضمنت الإنتصار النهائي للشكل الشعري الجديد ولمبادىء « التخطي »، سيبدأ شعراء الحركة، مع ادونيس، بتحسس الحاجة إلى الإلتفات إلى الواقع الحتمي لمجتمعهم، وإلى الغنى الخبيء في تاريخهم، مما سيشكل المنابع الأصيلة لإلهامهم .

وهكذا سيعثرون على « كلمة السرّ » التي تفتتح نهضة إبداعية حقيقية؛ نقصد بها

٢٠٤- تُراجع، من بين مصادر أخرى، مقدمة خالدة سعيد المهمة لكتابها « البحث عن الجذور » .

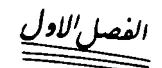
٢٠٥- من قصيدة « وحدةُ اليأس »، « أوراق في الريح »، ص: ١٦١ .

٢٠٦- في مقالته الإسبوعية في جريدة « لسان الحال » اللبنانية، إثناء عام ١٩٦٨ . وقد أورد لنا الشاعر نفسه العبارة شفوياً .

« التاهي » التاريخي والحيّ، الذي يشكل شرطاً لا مفر منه، ليس فقط لتحقق مجد الأمة التي ينتمون إليها، وإنما لضمان ما يطمحون إليه من حضور إنساني شمولي .

القسم الثاني

تحويل اللغة الشعرية



القاموس الشعري الحديث

١ـ نظرة عامة : « اللغة الشعرية قبل حركة الحداثة »

إن المؤرخين العرب والمستعربين لا يقدمون لنا إلا القليل من المعلومات حول أصول اللغة العربية وتطورها . وبفعل غياب الوثائق المكتوبة، نرى إلى جميع المحاولات الدراسية في هذا المجال وهي تُختزَل إلى مجرد افتراضات[1] .

مع ذلك فإن نظام « الإيصال في العربية » يمكن له أن يوفر لنا فكرة ولو غامضة عن الوضع اللغوي الذي كانت تحياه شبه الجزيرة العربية قبل مجيء الإسلام بقليل، حيث كانت تتعايش أشكال عديدة للغة العربية، تبعاً للقبائل. أشكال تتباين أحياناً في المفردات والبناء وفي النطق والدلالة، مع انتمائها إلى نظام نحوي وصرفي متجانس واحد.

لقد كان ممكنا لمبدأ تطور اللغات من جهة، ولظروف حياة القبائل العربية من جهة ثانية، أن يؤدّيا إلى تطور الاختلافات التي كانت قائمة بين لهجات القبائل تطوراً أبعد. غير أن مجيء الإسلام هو الذي حال دون ذلك. في الواقع، إن الإسلام قد ساعد، على هامش جانبه السماويّ المُحرِّك بل وحتى من خلال هذا الجانب نفسه، على قيام وثبة « قومية » على مستوى الوعي الأوليّ لشبه الجزيرة، دافعاً جميع العقليات المختلفة للقبائل المتناحرة إلى الإنصباب في قناة واحدة[2] .

١- من بين المراجع العديدة حول نشأة اللغة العربية وتاريخها نشير إلى المؤلفات التالية: « **نشأة الأدب العربي** » لبروكلمان (الجزء الأول)، الذي رجعنا إلى ترجمته العربية لعبد الحليم النجار، « **تاريخ الأدب العربي** » لبلاشير (الجزء الأول، القسم الأول، والجزء الثاني، الفصل الخامس، الصفحة ٣٦٥ على وجه الخصوص)، « **اللغة والأدب العربيان** » لشارل بيلا (المقدمة والفصل الأول)، « تاريخ الأدب العربي » لعبد الجليل (الفصل المخصص للغة العربية)، « **دراسات في فقه اللغة** » لصبحي الصالح (القسم الثاني)، « **ضحى الإسلام** » لاحمد امين (الجزء الأول، الفصل الرابع)، « **تاريخ آداب اللغة العربية** » لجرجي زيدان (الجزء الأول) و « **المجتمعات العربية** » لشكري فيصل (الجزء الثاني من القسم الثاني والقسم الأول).

٢- يقدم بلاشير العديد من التحديدات حول النتيجة المباشرة للإسلام على اللغة العربية والإنتاج الأدبي (يراجع عمله المستشهد به أعلاه، وخصوصاً الجزء الأول، ص ٨٣). وهو يخصص في هذا العمل دراسة معمقة لمجموع الفرضيات التي طرحها العلماء المسلمون المستعربون حول ولادة وتطور العربية « الفصحى » في الشعر الجاهلي، وتبني القرآن لها (الجزء الأول، الفصل الثالث، ص: ٦٦).

فقد كان النبي محمد، إلى جانب نضاله ضد الإلحاد، يدعو إلى نمط حياة إجتماعية وروحية جديد، ملغياً التباعدات والفروق القائمة بين القبائل والأعراق والشعوب. ولم يكن هذا النمط الجديد يستتبع ايجاد سلوكٍ شخصي واجتماعي جديدٍ فحسب، وإنما يستتبع إلى ذلك لغة تواصل وتعبير «جديدة». وكانت لغة القرآن[٣] هي، بالطبع، ما يرمز إلى هذين الشقّين من رسالة الدين الإسلامي: واحدية المرجع السماوي وتماثل الحياة الأرضية.

هكذا كانت اللغة المنْزلة، لغة الله، هي لغة عبادِهِ، وكلّ بني البشر. وبذا فلم يكن من الممكن فصلها عن محتواها القدسيّ، مما أكسبها ضرباً من الحصانة والرسوخ السماوي، خارجاً عن كل قوانين المحيط والتطور الإجتماعي.

غير أن هذه القوانين نفسها بدأت تفعل فعلها في اللغة الشعرية منذ أن غيّر «المجتمع الإسلامي» بيئته الجغرافية ووجهه الإجتماعي. إن لغة الشعر الجاهلي، التي صمدت طوال الفترة الأموية التي احتفظت بالخصائص القبلية في المجالين الإجتماعي والثقافي، قد تعرضت لهجومات متكررة شنها الشعراء العباسيون، الذين نشأوا في محيط طبيعي مغاير للبيئة الصحراوية القديمة، ذلك المحيط الذي عرف الإستقرار والإزدهار الإقتصادي والإجتماعي والثقافي؛ فقد أحس هؤلاء الشعراء بالحاجة إلى تغيير لغتهم الشعرية تغييراً يتيح لهم أن يتمثلوا ملامح الحضارة الجديدة.

كذلك ينبغي التأكيد على أن العديد من التيارات الحضارية القديمة ولا سيا الإغريقية ـ الآشورية والفارسية، قد أثرت، ضمن إطار هذا المجتمع الإسلامي، في التطور الثقافي للحقبة، وحفزت الشعراء على البحث عن طرق وأنماط تعبيرية أكثر ملاءمة وجدة.

أما فيا يختص باللغة نفسها، فقد كانت هي الأخرى موضع إشكال. فإذا كانت اللغة العربية، لغة القرآن، قد بقيت تشكل اللغة الرسمية للسلطة الثيوقراطية للامبراطورية الإسلامية، أي لغة الإدارة السياسية والدينية، فإن البلدان المفتوحة، وحتى التي اهتدت من بينها للإسلام، والتي لم يكن عدد العرب فيها بالغ الأهمية[٤]، قد

٣- يرى العديد من العلماء العرب أن لغة القرآن هي لغة قبيلة محمد (قريش) (يراجع: تاريخ الأدب العربي للزيات، ص: ١٣). غير أن العديد من المستشرقين ينقضون هذه الفرضية، بما فيهم بلاشير وبلات في كتابيهما المستشهد بها آنفاً (الجزء الأول، الفصل الثالث من كتاب بلاشير، وص: ٣٠ من كتاب شارل بيلا).

٤- يمكن ـ كما هو الحال بالنسبة لإيران والهند واسبانيا ـ أن نورد عاملاً آخر لهذه المقاومة للعربية، يتمثل بتمتّع هذه البلدان بحضارات متعددة من قبل، أو بتراث ثقافي وروحي مُتَناقَلٍ في لغاتهم. غير أن هذا التفسير سيضطرنا إلى البحث في مسألة أخرى معقدة تخص تعرّب بلدان أخرى كسوريا ومصر والعراق.

حافظت على لغاتها الأصلية. هكذا لم يتحرك التعريب بصورة متطابقة كلياً مع الدخول في الإسلام، وهذا ما كان الخلفاء والسلطات الدينية عاجزين ازاءه.

إن هذه العلاقة بين مبادىء الثبات ومبادىء الواقع والتطور قد استتبعت نتائج عديدة تهمنا منها، في اللحظة الحالية، هذه الثلاث:

١ـ إن استمرار هذه اللغات الأجنبية، مع أنها قد حركت نوعاً من العصبية ضد اللغة العربية، قد أسهم في خلق نوع من المرونة في جود هذه اللغة. فالمسلمون من غير العرب، الذين توافدوا إلى مركز الحكم الإسلامي من أطراف الامبراطورية، قد أسهموا في توليد لغة شعبية مزيج نتيجة تحدثهم بعربية « مشوهة » ربما كانت أول لغة « عاميّة » في العالم العربي[٥]. وربما كانت هذه اللغة الشعبية قد رفدت العربية الكلاسيكية بعدد من تعابيرها ومفرداتها، فيما بعد.

٢ـ على الرغم من ثراء اللغة العربية، لم يكن باستطاعتها أن تغطي موضوعات المجتمع الجديد أو تسمي أشياءه جميعها. وهكذا راح الكتاب والشعراء العرب يرجعون إما إلى اللغات الأجنبية يعربون بعض مفرداتها الضرورية، أو إلى أصول المفردات العربية نفسها « ينحتون » منها اشتقاقات جديدة[٦].

٣ـ في هذا المجتمع الحافل بالاختلاط اللغوي والصلات الإجتماعية اليومية، والذي، ابتعد كثيراً عن أنماط الحياة البدوية، وبالتالي عن الحقل الدلالي للغة الصحراوية[٧]، وجد العديد من الشعراء أنفسهم ملزمين بالتعبير عن أنفسهم بلغة مَرِنة بسيطة، وقادرة على حمل ثمار الحساسية الجديدة، مما جعل أعمالهم تلامس، الأحاسيس المدينيّة المرهفة التي تميز معاصريهم[٨].

هكذا رأينا شعراء كباراً كأبي العتاهية وبشار بن برد وأبي نؤاس لا يترددون في

٥ـ يُراجع السامرائي في كتابه المستشهد به من قبل (ص: ٢٢٩). ومع أنه ليس من صُلب دراستنا أن نتوقف عند المناقشة الواسعة حول أصول اللهجات العربية وتطورها حتى يومنا هذا، يهمنا أن نشير إلى تعقد المسألة، ووفرة الأطروحات التي تحيل هذه اللهجات، أو جانباً منها في الأقل، إلى أشكال لغوية ترجع إلى ما قبل الإسلام. يراجع: « بيلا »، (**اللغة والأدب العربيان**) ومقدمة « اج. وبر » H. Wehr لقاموسه للعربية الحديثة.

٦ـ يراجع فصل « **الإشتقاق** » في دراسات صبحي الصالح « **في فقه اللغة** »، و « بيلا :**مدخل إلى العربية الحديثة** » ص: ٥٦ ـ ٥٩.

٧ـ و٨ يراجع بروكلمان: « **تاريخ الأدب العربي** »، الترجمة العربية لعبد الحليم النجار (الجزء الثاني، ص: ٩، ١٢، ١٣، ٢٤، ٣٢، ٣٤)، وكذلك كتاب السامرائي المستشهد به سابقاً (خصوصاً فصل « **التاريخ والمشكل اللغوي** »، ص: ١٣، ٢٢٩) و « عبد الجليل »: « **الشعراء المحدثون** » (ص: ٩٥).

استخدام كلمات دارجة مما جعلهم هدفاً لهجوم العديد من أنصار الصفاء اللغوي وحُماة « عمود الشعر »[9]، الذي يفترض « جزالة اللفظ واستقامته ».

كما رأينا تأثير العوامل الجغرافية والإجتماعية في شعراء الأندلس. إذْ فضلاً عن إيثارهم للإيقاعات الخفيفة والعذبة، وميلهم لابتكار أشكال إيقاعية جديدة، فإنهم قد أعطوا صيغة أكثر جلاء « ودلالة » للإختبارات اللغوية التي قام بها زملاؤهم شعراء المشرق. وهكذا قطعوا شوطاً مهماً في قلب المعادلة القائمة: من اللغة المنزّلة إلى اللغة الصاعدة من الواقع الحي[10].

مع ذلك، علينا ألا نبالغ في تقدير هذا التحويل وأبعاده، لأنه إذا كان القاموس وبناء العبارة قد تعرضا إلى آثار هاتين التجربتين في المشرق وفي الأندلس، فإن البُنية النحوية قد ظلت على حالها.

غير أن هذه التجربة قد تعرضت للإنقطاع، طوال فترة انحطاط الحياة الثقافية العربية، حيث اكتفى الشعراء بمحاكاة لغة العصور السابقة وتعابيرها.

وخلافاً لما هو شائع، فإن الإنحسار الشعري لهذه الفترة المدعوة بـ « عصر الإنحطاط » كان يتمثل بغياب النوعية الأدبية أكثر مما يتمثل بانخفاض كمية الانتاج المنظوم. والنماذج القليلة التي تألقت خلال هذه الحقبة كأشعار الحلي والبوصيري[11] تؤكد هي نفسها هذه الطبيعة المقلّدة.

ولما جاء شعراء « النهضة » فيما بعد واصلوا مسيرة التقليد ذاتها، متبنين حتى اسماء المواضع والشخصيات الواردة في الأعمال السابقة.

وقد رزح نتاج هؤلاء تحت وطأة الموروث إلى درجة انسحاق الحس البَصَريّ ذاته:

٩- يراجع تعريف « عمود الشعر » في شرح ديوان الحماسة للمرزوقي، ص: ٩، ١١.
ويعالج عز الدين اسماعيل هذه النقطة في كتابه: « الأصول الجمالية في النقد العربي »(ص ٣٦٨) وكذلك روز غريب في « النقد الجمالي » وغازي براكس في « القديم والجديد في الشعر العربي » مجلة « شعر » العدد ١٢

١٠- يراجع ادونيس: « ديوان الشعر العربي » ٢ جـ ٣، و: ج. وايت « مدخل إلى الأدب العربي »:
G. Wiet, Introduction a la Littérature arabe, P: 243.

١١- فيما يخص الوضع الثقافي والأدبي لهذه الحقبة، يراجع: « عصر المماليك » في « الأدب العربي » لـ « س. اج جيب » (ص: ١٤١).
— S. H. Gibb, «The age of The mamluks, in Arabic Literature».
وكذلك الفصل المختص بالقرون المظلمة في الأدب العربي (١٢٥٨ ـ ١٨٠٠) وخصوصاً ما يتعلق بالوضع الشعري في « اللغة والأدب العربيان » لبيلا، (ص: ١٦٨).

فالوردة أصبحت هنا نخلة، والبندقية حساماً، والروضة مَهمَهاً، والمدينة مضارب خيام ومن هنا ينبع هذا القاموس الشعري الذي ينتمي إلى عالم لم يكن عالمهم[١٢]. إن الماضي لم يكن يفرض نفسه على مستوى المخيلة والوعي فحسب، وإنما ظل يواصل الهيمنة، إذا صحّ التعبير، على مادة العمل الشعري.

«هبوط» اللغة الشعرية الى ارض البشر.

هكذا كان ينبغي انتظار الشعراء الرومانطيقيين ليستعيد التطور اللغوي سياقه الطبيعي. وهنا نجد شعراء المهجر وقد نهضوا، مجدداً، بدور أسلافهم شعراء الأندلس، من أجل إعادة اللغة الشعرية إلى أرض البشر.

كان الوجه الأشدّ تألقاً من بينهم يتمثل، ولا شك، بجبران خليل جبران الذي قام، في انتاجه الغزير من النثر الشعري خصوصاً، بتحرير الكلمة العربية من قوالبها الخانقة، وتمكينها من استباق الوجود؛ فخلف، بذلك، للأجيال اللاحقة تراثاً لغوياً ثميناً، سواء في تنوع مفرداته وتعابيره الجديدة أو في بنائه وصياغة عباراته. وإذا كان قد أظهر تأثراً باللغات الأوروبية، فإنه قد كشف ديناميكية اللغة العربية والثروات التي توفرها للوعي الخلاق. ألم يصرح هو نفسه أن «مستقبل اللغة يعتمد على القوى الخلاقة للأمة ذاتها»[١٣].

لكن علينا ألا ننسى أن الرومانطيقية الأوروبية، كما قال يوسف الخال[١٤]، قد أثقلت إلهام شعراء ما بين الحربين، فضلاً عن أن طبيعة الظرف الإقتصادي والإجتماعي والسياسي كانت تشجع على هذا الفرار في غياهب الروح أو عبر ضباب المُثل العليا. أي أن جبران ورفاقه، إذ حرروا اللغة من هيمنة الموروث السلفي حين أعادوها إلى مستوى

١٢- يجمع هاشم ياغي في كتابه «النقد الحديث في لبنان» عدداً من انتقادات الرومانطيقيين لهذا الواقع السائد، حيث نعثر على وجهات نظر مي زيادة (ص: ٢١) وميخائيل نعيمة (ص: ٤٠، ٤٥، ٥١) ونقولا فياض (ص: ٧١، ٧٣)، وبطرس البستاني (ص: ١١٨) ومارون عبود (ص: ١٣٧). ثم قام المجددون المصريون أسوة بزملائهم اللبنانيين، بطرح مواقف مماثلة تقريباً، على لسان سلامة موسى والمازني والعقاد وطه حسين، وآخرين (براجع، مؤلف «جيب» في الحضارة الإسلامية. فصل: «المحْدثون المصريون»، ص: ٢٦٨، وبشكل أخص ابتداء من ص: ٢٧٦). أما بخصوص مجدّدي ما بعد هذه الحقبة، في مصر، فيراجع مؤلف عبد العزيز الدسوقي حول «جماعة أبولو وأثرها في الشعر الحديث». ومن جهة أخرى، يتمثل أهم بيان ضد التقليد، في لبنان وسوريا خاصة، بكتاب انطون سعادة: «الصراع الفكري في الأدب السوري».

١٣- بحث جبران هذه المشكلة في مقالة له عنوانها: «مستقبل اللغة العربية» الأعمال الكاملة، ص: ٥٤٤.

١٤- بيانه حول مستقبل الشعر في لبنان، وقد قمنا بعرضه في القسم الأول من هذه الدراسة.

الحقبة المعاشة، فإنهم لم يعيدوها حقاً إلى أرض الواقع اليومي بالذات، بغية استيعاب المشكلات القائمة وتبني لغة مجتمعهم نفسها[١٥].

لقد كانت اللغة الرومانطيقية، لغة ترافق الشاعر في أسفاره المجنحة، وفي تطوافه بين ثنايا الروح الغارقة في الكآبة وسماء المُثل المنيعة. وسواء أكانت هذه اللغة رقيقة أو جارحة، متموجة أو ديناميكية، فقد كانت لغة مصقولة ومنمّقة، ومترفعة عن كل « ابتذال شعبي » أو كل « شأن عادي ».

ومن هذا الخط الرومانطيقي ذاته، انبثق التيار المدعو بالتيار الرمزي لفوزي معلوف وأمين نخلة وسعيد عقل، الذين كانت مفرداتهم منتخبة بعناية أكبر وجملتهم الشعرية مصاغة بمهارة أعظم[١٦].

من لغة الكتب إلى لغة المُحادثة

مع نزار قباني، الذي تقف لغته عند عتبة الحداثة الشعرية، بدأت المفردة العربية النزول من أعالي البرناس، إلى الشوارع والحدائق ومخادع النوم الدمشقية. فبعد أن اتبع نزار قباني خطوات فرلين Verlaine والقاموس « الأثيري » لسعيد عقل، في قصائده الأولى[١٧]، اتجه صوب جمال البساطة الشعرية، معطياً حتى لمفردات المحادثة اليومية وتعابيرها شحنةً تعبيرية جديدة، وإشعاعاً جمالياً لا مثيل له[١٨].

هذه اللامبالاة بـ « نبل » الكلمات وحتى بـ « دقتها » والتي تنم عن نزعةٍ واقعيةٍ لدى نزار قباني، قد أخذ بها عبد الوهاب البياتي[١٩]، ولكن بقدر أكبر من الجرأة، بهدف نقلها إلى ميدان أكثر اتصالا بالمشكلات والمطالب الشعبية. أما نازك الملائكة وبدر شاكر السياب، فعلى الرغم من الهمّ الإجتماعي الذي يميز عمل الأخير، وبعض « الانتهاكات » اللغوية في نتاجها[٢٠]، فقد احترسا من أن يذهبا بعيداً في تبنّي التعابير

١٥- براجع: غازي براكس « العوامل التمهيدية لحركة الشعر الحديث »، « شعر »، العدد ١٦.
١٦- براجع: انطوان غطاس كرم « الرمزية والأدب العربي الحديث ».
١٧- تُراجع، خصوصاً، قصائد مجموعته الأولى: « قالت لي السمراء » المنشورة عام ١٩٤٤، كقصيدة: « مكابرة » (ص: ٣٨) و « الموعد الأول » (ص: ٤٣) و « اندفاع » (ص: ٥٧) و « اسمها » (ص: ٦٨).
١٨- يمكن أن نجد أمثلة على ذلك في مجاميع الشاعر كلها تقريباً: « قالت لي السمراء » (١٩٤٤) و « طفولة نهد » (١٩٤٨) و « سامبا » (١٩٤٩) و « أنتِ لي » (١٩٥٠) و « قصائد » (١٩٥٠).
١٩- يُراجع: ابراهيم السامرائي « لغة الشعر بين جيلين »، فصل « لغة الرمز والالهة »، (ص: ٢٠٠).
٢٠- المصدر السابق، ص: ١٥٥، ١٩٣، ٢١٥.

العامية، أو فيما يمكن أن ندعوه بـ « شعرنة المفردات الشعبية ».

وبالمقابل، فإن تأثير التعبير الإليوتيّ (نسبة إلى إليوت) قد جاء، ليلبي الحاجة إلى التغيير اللغوي، عبر واحدة من خصائصه المعروفة، المتمثلة بإدخال الأحاديث والأمثال المحكية في اللغة الشعرية. لكن إذا بدا أن هذه الظاهرة قد انتشرتْ في جانب كبير من الشعر الحديث، فإنها لم تتجاوز، مع ذلك، حدودَ مغايرةٍ أسلوبيةٍ تشكل، رغمَ كل شيء، خطوةً في طريق الإقتراب من اللغة المحكية.

وقد توقفنا في فصولنا المخصصة لأعضاء تجمّع « شعر » عند مشكليّة هذه اللغة، والمشروعات المتعلقة باتخاذها كلغة شعرية.

غير أنّ موقف يوسف الخال من اللغة الفصحى ظل يترجم عن نفسه، حتى انحلال تجمّع « شعر »، عبر أحكام نظرية محضة قمنا بعرضها من قبل[٢١]. وفي الحقيقة، ففيما عدا مقالة يوسف الخال (باللغة المحكية) عن مجموعة قصائد لميشيل طراد، وفيما عدا نشر قصائد لطراد ولطلال حيدر[٢٢] في أعداد من المجلة، فإن « شعر » ظلت تشكل منبر الطليعة الشعرية المنتجة باللغة العربية الفصحى.

لقد كانت النصوص كلها، الشعرية أو النثرية، التي ظهرت تباعاً في المجلة، وكذلك جميع المنشورات (الشعرية أو النقدية) التي صدرت عن دار نشر مجلة « شعر »، تُكتَب بهذه اللغة.

وإذا لم تكن مشروعات يوسف الخال « الثورية » قد تحققت في هذا المضمار، فإن بإمكاننا التساؤل إلى أيّ حدٍّ احتفظت اللغة المستخدمة من قبل الشعراء، داخل وخارج تجمع « شعر »، بطابعها « الكلاسيكي »، وبالنتيجة إلى أي حدٍّ تراها بقيت متطابقة مع اللغة ما قبل ـ الحديثة؟

إن الشعراء المحدثين من تجمّع « شعر »، وكذلك رفاقهم في الأقطار العربية، قد حاولوا، في سياق « تعميم » اللغة الشعرية أو تقريبها من لغة الحياة اليومية، وهو ما كان قد بدأه كل من نزار قباني وعبد الوهاب البياتي، حاولوا أنْ يوحدوا جهودهم من أجل خلق حركةٍ « توليدٍ » شعريّ طليعي.

٢١- يراجع القسم الأول بخصوص المواقف النظرية للتجمع، واللغة الشعرية واللغة المحكية. وينبغي علي أن أشير هنا إلى أن شعراء آخرين من التجمع، كأنسي الحاج وعصام محفوظ، قد حاولوا مؤخراً الكتابة باللغة المحكية، ولكن هذا يتجاوز الفترة المحددة لهذه الدراسة.

٢٢- المصدر السابق.

٢ ـ نحو «توليد» شعري حديث

من أجل القبض على صورة الشعر العربي الحديث، جيداً، سواء كان ذلك في تطبيقاته العملية أو على مستوى دلالته الإجتماعية والثقافية، يظل من الضروري الإلماح إلى الجوانب الأساسية للتحويل الذي حاول شعراء الطليعة اجراءه في لغة «القصيدة» العربية التقليدية المحتضرة، على صعيد المفردات أو على صعيد التراكيب والدلالات.
ويمكن أن نصنف مميزات هذا التوليد، أو الإستحداث الشعري، (بالقياس، دائماً، إلى الشكل اللغوي للقصيدة القديمة، «الكلاسيكية أو الرومانطيقية») إلى فئتين: توليدات سلبية وأخرى ايجابية، وذلك بحسب الغائها لعناصر لغوية قديمة أو ابتكارها لاستخدام جديد في اللغة الشعرية.

وتكشف لغة الشعراء المحدثين، في جوانب عديدة منها، عن خصائص جمالية وثقافية وإجتماعية في آن معاً، تتصل بالمشكلات الجديدة التي كان عليهم مواجهتها وحلها.

لغة «الانتهاك»

إن بإمكاننا، أن نتبين الإختلاف في الموقف الإجتماعي والوجودي بين هؤلاء الشعراء وسابقيهم من الرومانطيقيين[٢٣]. ففي حين كان الرومنطيقيون يتملصون من مجتمعهم غالباً، عبر نوع من الإرتقاء الروحي والجمالي، أخذ شعراء الطليعة ينزعون إلى توكيد حضورهم وسط المجتمع، عبر موقفٍ قائم على النقد والرفض وإعادة الخلق. فإذا كان الشاعر الكلاسيكي يتطلّع إلى لغة ـ زمنية، فوق ـ مجتمعيّة، ومقدسة، والشاعر الرومانطيقي يتعلق بلغة هروبية، ضدّ ـ اجتماعية، وسرية، فإن الشاعر الحديث، فيما يدخل في حقل اهتماماته كلاً من جوهر الوجود ومعناه، إنما يستعيد المبحث الرامبويّ عن لغةٍ ـ ضديّة، وعن احتجاجٍ اجتماعيٍّ ـ وجوديّ؛ لغة «أرضية» أو (تجديفية)، هي لغة: **الإنتهاك**[٢٤].

وإذا كان مؤكداً أن الشاعرين الرومانطيقي والحديث يلتقيان عبر هذا التعبير عن احتقارٍ للواقع الذي يحيط بهما، فإنهما يفترقان، جذرياً، من حيث أن الرومانطيقي لا يعبر عن هذا الإحتقار من خلال القرف والحزن فحسب، وإنما من خلال الإنسحاب

٢٣ـ يجب ألا تنسينا كلمة «السابقين» إن التيار الرومانطيقي، بالرغم من أفول نجمه في الساحة الشعرية، التي غزتها حركة الحداثة، ظل يحتفظ بأتباعه، دائماً، وفي كل الأقطار العربية. وهذا الوضع نفسه ينطبق على الإتجاه النيو ـ كلاسيكي.

٢٤ـ في كتابه: «العرب من الأمس إلى الغد»، يبحث جاك بيرك في ظاهرة «انتهاك الرموز» هذه.

والهرب إلى الطبيعة أو الحلم؛ في حين أن الشاعر الحديث إذ يحتقر الواقع، ويصرخ أحياناً معلناً عبث العالم، إنما يدفع ضد «هذا الكابوس الإجتماعي والوجودي» تحدياً كامويا مترعاً بالوعي والمعاناة، بالإحتجاج وإرادة التغيير.

وهذا ما يفترض احساساً حاداً بالحرية، بـالطبـع.. حـريـة العيش والحكم (على الأشياء)، والتعبير عن النفس. وفي الظروف الصعبة، التي تحبط بحياة الشاعر العربي، يظل على التعبير أن يتخذ نبرة عنيفة في محتواه الدلالي وفي شكله اللغوي والأسلوبي في آن معاً.

ومن جهة أخرى فإن الشاعر المعاصر إذ يؤكد على وجوده إنما لا يقصد التأكيد على حضوره الإنساني فحسب، وإنما، كذلك، على الدور المشعّ لقواه الإبداعية. فهو من خلال طبيعته كفرد خلاق، يبيح لنفسه أن يحتج على ما هو قائم، في الحاضر كما في الآتي، قاذفاً صوب المستقبل بعمله الإبداعي.

إن كلمة الخلق ترادف لدى هذا الشاعر كلمة المستقبل، تماماً كما «تشبه الجدّةُ الحياة»[٢٥] لدى ترتسان تزارا Tristan Tzara. وما دام المستقبل يجب أن يكون مُطَهّراً ومُحرراً من التقاليد القائمة وقيَم الماضي الثقافية والتعبيرية والجمالية، فإن على الجدة الخلاقة أن تتوصل إلى لغة تتمتع كلماتها بـ «نكهة العُري»[٢٦] كما يعبر أدونيس. وهكذا يمكننا القول إن هذا الشاعر قد تنبه إلى ما دعا إليه اندريه بريتون Breton André حين قال: «حين يتعلـق الأمـر بـالتمـرد، ينبغـي ألا يحتـاج أحـد منـا إلى أسلاف[٢٧]».

لنذكّرْ، أخيراً، بأن موقف الشعراء المحدثين هذا، وخصـوصـاً شعـراء تجمـع «شعر»، من القيم والأدوات التعبيرية، كان يرتبط بصورة مباشرة أو غير مباشرة، بوضعهم الإجتماعي من جهة، وبتأثير التيارات الفكرية والأدبية الغربية من جهة ثانية. إن شعراء الطليعة، الخارجين غالباً من أسَر فقيرة أو متواضعة (فلاحية أو بروليتارية أو برجوازية صغيرة مدينية أو ريفية)[٢٨]، كانوا مفتونين بشرارات التمردات الأدبية

٢٥- سبعة بيانات دادائية (ص: ١٩).
٢٦- «أوراق في الريح»، ص: ١٦١.
٢٧- «بيانات السوريالية»، ص: ٨٠
٢٨- تراجع المعلومات البيوغرافية عن الشعراء المحدثين في «انطولوجيا الأدب العربي - الشعر» لنور ان وطربية، و «مختارات من الشعر العربي الحديث» لمصطفى بدوي، وكذلك مؤلفا احسان عباس عن البياتي والسياب، ومؤلفا الطنجي وعيسى بلاطة حول الأخير. كما تراجع الملاحظة التالية والصفحات البيوغرافية في هذه الدراسة.

كالدادائية والسوريالية، أو مشبعين بفكر التيارات الثورية للواقعية الإشتراكية[٢٩] .

ومهما يكن تصورنا لمدى انتشار كل من هذين التيارين « الإحتجاجيين » ومدى فاعليتها، فإنهما قد ساهما في تسريع هذا السياق العامل على « أنْسَنَة » اللغة العربية، في إطار الشعر أو خارجه .

بهذا « الهبوط » الطويل، المؤلم، من الألواح السماوية ومتحف الموروث المقدس – ثم من الأبراج العاجية لرومانطيقية النصف الأول من هذا القرن – كانت لغة الشعر العربي « تحط » أخيراً مع الشاعر الحديث في مدينة الناس: لتلتحم بمشكلاتها، أو على الأقل بتناقضاتها، وبمسارها التطوري[٣٠] .

« الكلمة – الفرد » ضد « العبارة – المجتمع »

أشرنا في القسم الأول من هذه الدراسة إلى أن واحدة من أكبر مآسي الشاعر العربي المعاصر تكمن في هذا التناقض الذي يدفعه إلى معارضة مجتمعه، ويتجلى لديه هذا الإحساس بالفردية، عبر التأكيد على الكلمة ضد الجملة أو العبارة. هذا التمرد « للكلمة ضد العبارة[٣١] » يمكن، أن يجد تفسيره النفسي في جمود المجتمع التقليدي وإطلاقيّته

٢٩- من بين المؤلفات والمقالات الكثيرة حول هذه المسألة يمكن أن نشير بالعربية إلى: « **شعرنا الحديث . . . إلى أين؟** » لغالي شكري (الفصلين الأول والسادس خصوصاً) و « **الشعر العربي الحديث وروح العصر** » لجليل كمال الدين (خصوصاً الفصول ١، ٣، ٥، ٦) و « **الحرية والطوفان** » لجبرا ابراهيم جبرا (خصوصاً المقالة التي تحمل العنوان نفسه، ص: ١٨)، و « **الرحلة الثامنة** » للمؤلف نفسه. (المقالات المنشورة على ص: ٧، ٤٥، ١٤٨)، و « **الشعر والشعراء في العراق** » لأحمد أبو سعد (ص: ٢٧، ٣١) و « مدخل مصطفى بدوي لمختاراته من الشعر العربي الحديث » و « **بدر شاكر السياب والتيارات الشعرية المعاصرة** » لـ (م. الطنجي) . كما نذكر بالفرنسية: « **التيارات الكبرى في الأدب العربي المعاصر** » لفنسان مونتاي:
Vincent Monteil, «les grands courants de la littèrature arabe contemporaire», in «Anthologie de la littèrature arabe contemporaine». ومقدمة جاك بيرك لأنطولوجيا الأدب العربي – الجزء الخاص بالقصة، ومقدمة نوران وطربية للجزء الخاص بالشعر (منشورات لوسوي)، و « **الشعراء العراقيون اليوم** » لسيمون جارجي (لوموند دوبلوماتيك) .

«Les poètes irakiens d'aujourd'hui» - Simon Jargy, (le Monde diplomatique, 1, Juillet 1968).

٣٠- ألمحنا في فصول متعددة من القسم الأول إلى الجانب الإجتماعي من هذا الموقف المتناقض، المتمثل بـ « الإلتحام بالمجتمع ومواجهته في الوقت ذاته » . أما جانبه اللغوي فسنصير إلى معالجته في الفصلين الأخيرين من هذا القسم: « تبسيط الخطاب الشعري » و « الغموض الدلالي » .

٣١- حين عالجت سوزان برنار فكرة « الإشراقة » «l'illumiation» باعتبارها نمطاً من قصيدة النثر، انطلاقاً من رامبو وريفردي، فإنها قد تطرقت إلى هذه المحاولة في ردّ الإعتبار للكلمة، ودلالة عزلها بإزاء العبارة .
Suzanne Bernard, le poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours p: 457—458.

الطاغية التي تثبت نفسها في أوامر تنتهي، على النطاق التعبيري، إلى شعاراتٍ وصيَغٍ بلاغية ومنطقية مقدسة.

ومن أجل التحرّر من القوالب الجامدة للتراث من جهة، وإعادة بناء المجتمع واللغة من جهة ثانية، فإن الشاعر الذي يرى واجبه الأول متمثلاً بالهدم «الجيوي المقدس»[٣٢] كما يعبر أنسي الحاج، يتجه إلى تفكيك هذه القوالب في وحداتها المكوّنة، أي الفرد ومقابله اللغوي: الكلمة[٣٣].

نلاحظ، في الحقيقة، نزعة سائدة لدى جميع الشعراء المحدثين تقريباً، تميل إلى بناء بيتٍ كامل (أو سطر في قصيدة نثر) من كلمة واحدة، حتى حين «يسيء» هذا التوزيع إلى ايقاع القصيدة.

ما من شك في أن هذه الظاهرة كانت قائمة من قبل ـ وإنْ في سياق آخر ـ في شعر «الموشحات» والقصائد الرومانطيقية، المكتوبة بشكل مقاطع معزولة؛ غير أنها اتخذت في الشعر الحديث المعاصر حجماً أكبر ودلالة شديدة الخصوصية. ففيما كانت هذه الظاهرة تشكل في السياق الأول جانباً شكلياً من لعبة قائمة على التقسيمات الخارجية المتناظرة، فإنها تشكل في الشعر الحديث إشارة انقطاعٍ جدّي مع القوانين والقواعد التركيبية للغة الشعرية التقليدية[٣٤].

٣٢ـ أنسي الحاج، في مقدمته لمجموعته الأولى من قصائد النثر (ص: ٩).

٣٣ـ ربما كانت تجدر الإشارة إلى أن أنسي الحاج، هذا الوجه المميز بين شعراء الموجة الشعرية الشابة، والمسكون بالتجربة الوجودية والفنية لآرتو Artaud، يتجاوز هذا الطور من التمرد غالباً، ذاهباً إلى تفكيك الكلمة ذاتها، أي إلى هدمه الذاتي. يراجع تقديمه لآرتو في «شعر» العدد، ١٦ (١٩٦٠) والدراسة النقدية لخالدة سعيد حول مجموعته «لن»، «شعر» العدد ١٨ ص: ١٤٩.

٣٤ـ يصعب أن نقدم أمثلة على هذه الظاهرة في الإنتاج الحديث، لفرط انتشارها. مع هذا يمكن أن نشير إلى بعض القصائد التي تشكل مراجع نموذجية في هذا المضمار:

- يوسف الخال: «**قصائد في الأربعين**» قصيدة «**الأعمى**» (ص: ١١) «**ملاعب الريح**» (ص: ١٣)، «**قالت: يكفي**» (ص: ١٦)، «**حوار مع الشيطان**» (ص: ٢٥)، و «**النهار**» (ص: ٨٣).
- أدونيس: «**أوراق في الريح**»، قصيدة: «**قصيدة إلى الغربية**»، (ص: ٥١)، «**البعث والرماد**»، (ص: ٥٩)، و «**الأطفال**» (ص: ١٣٥)؛ «**أغاني مهيار الدمشقي**» قصيدة: «**هاوية**»، (ص: ٦٠)، و «**مرآة الحجر**»، (ص: ١٠٤).
- البياتي: «**أباريق مهشمة**» قصيدة: «**القرصان**» (ص: ٤٣)، و «**عشاق المنفى**»، (ص: ٥٧).
- السياب: «**أنشودة المطر**»، قصيدة: «**في المغرب العربي**»، (ص: ٨٢)، و «**أنشودة المطر**» (ص: ١٦٠).
- الماغوط: «**غرفة بملايين الجدران**» قصيدة: «**مصافحة في أيار**» (ص: ٣٧) و «**الصديقان**» (ص: ٦٩).
- الحاج: «**لن**» قصيدة: «**هوية**» (ص: ١٧)، «**في إثرك**»، (ص: ٢٦)، «**عملي**» (ص: ٥٩)، و «**صباحٌ يقف ويركض**» (ص: ٦٥).

غير أن الكلمة، التي تمثل فردانية الشاعر نفسه، والتي تسعى أحياناً إلى الحلول محل العبارة، والإنفصال ـ على نحو مفتعل أحياناً ـ عن مجمل النص، إنما تعرف حدودها، وتدري بأنها لا تعثر على تفتّحها الكامل إلا في دلالة يرتكز وجودها على العلائق القائمة في القصيدة، أي على شكلٍ من أشكال الإندماج.

وهكذا، فلتحقيق هذه الضرورة، دون السقوط من أجل ذلك في «الأشكال التقليدية»، نرى إلى الشاعر الحديث وهو يعيد التأكيد على رفضه للتقسيم المتماثل للقصيدة الكلاسيكية التي تشكل تكراراً منتظماً لعبارات ـ أبيات، ويؤثر الوحدة العضوية للقصيدة التي إذْ توفر هذه الضمانة في التحام الفكرة والإنطباع والتجربة الشعرية، فإنها تَدَعُ لعناصرها المكونة، مع ذلك، كامل الحرية في الارتباط والتحرّك. إذ أليست الوحدة العضوية، طريقة «حية» في إعادة بناء العالم، وطريقة لتنظيم «الفعل الشعري الذي نخلق عبره وجودنا، ونجدد هذا الخلق دونما انقطاع[٣٥]»؟

٣ ـ جوانب التحويل اللفظي[٣٦]

سنسعى، فيما يلي، إلى تعداد الخصائص الأساسية للتحول الذي طرأ على الكلمة في الشعر الحديث، وذلك في ضوء هذا التصور الخلاق الذي توقفنا عنده منذ حين، وفي ضوء هذه الإرادة في تجديد المجتمع والعالم وأنماطهما التعبيرية وإعادةتنظيمها ويمكن أن نصنف هذه الخصائص، كما أسلفنا، إلى فئتين، سلبية وايجابية، بحسب ما تحققانه من

٣٥ـ أدونيس، «أعمال مؤتمر روما»، ص: ١٨٣، وسنبحث في الفصول التالية فكرة ودلالة الوحدة العضوية للقصيدة.

٣٦ـ بخصوص هذه النقاط، والإستعمالات المشار إليها في هذا الفصل تراجع، من بين مصادر أخرى، المؤلفات الأجنبية التالية:

H. Fleisch, «Traité de philologic arabe»

W. Wright, «A grammer of the Arabic Language (of Gaspari)»,

H. Wehr, «A dictionary of modern written arabic» (ed. by J.M. Gawan),

Ch. Pellat, «Introduction à l'arabe moderne et l'arabe vivant»,

Vincent Monteil, «l'arabe moderne»,

Barthelemy, «Dictionnaire arabo - français» (Dialectes de Syrie: Alep, Damas, Liban, Jerusalem),

G. Denizean, «Dictionnaire des parlers arabes (supp. au dic. de Barthelemy),

A. D'Alverny, petite introduction au parler libanais.

وبالعربية: عيسى بيك: «المحكم في أصول الكلمة العامية» و«ابراهيم السامرائي» «لغة الشعر بين جيلين» و«فقه اللغة المقارَن». (تراجع الملاحظات البيوغرافية في هذه الدراسة).

حذف لعناصر قديمة في القاموس الشعري أو من استخدام لعوامل جديدة.

أ ـ الجوانب السلبية:

نلاحظ في القصيدة الحديثة اختفاء ثلاثة أنواع من الكلمات:

١ـ الكلمات الميتة أو الوعرة، المعاجم أو المؤلفات القديمة التي غدت مرجعها الوحيد هذه الكلمات، ذاتها، التي وصفها يوسف الخال بأنها «باهتة» ومصابة بفقر الدم، والتي كفّتْ عن الورود في اللغة الأدبية الحية (في القصة والرواية والمقالة، النقد والأحاديث والصحافة والمذياع، الخ...)، ظلت تتردد في أعمال الشعراء «نيو ـ كلاسيكيين المعاصرين، متبوعة بهوامش تفسيرية[٣٧] يضعها الشاعر نفسه أو الناشر.

٢ـ الكلمات «المفخمة» و«الرنانة»، ذات الطابع الخطابي، والتي يراد منها إثارة الإحتدام العاطفي والحنين التقليدي. ولم يكن هذا الضرب من الكلمات (كـ«السامق» و«الدواجي» و«زمجَرَ») حكراً على الشعراء النيو ـ كلاسيكيين، إذْ إن استخدامها الشائع في النثر، وخصوصاً في الخطب «الحماسيّة» جعلها في متناول غالبية الناس تقريباً، مما مكن الشعراء الرومانطيقيين من استخدامها بطريقتهم الخاصة.

٣ـ الكلمات الرومانطيقية النموذجية: وفي الحقيقة فإن شعراء «الطبيعة وانفعالات الروح»، كما يدعوهم يوسف الخال، قد خلفوا قاموساً كاملاً من الكلمات «الهامِسة»، «الحلوة»، «الرقيقة»، الإستحضارية، التي تولّد بتضافرها مناخاً من المبالغات العاطفية التي تفتقر إلى الصدق أحياناً. لهذا يفضل الشاعر الحديث الإبتعاد

٣٧ـ تراجع مختارات من الجواهري وبحر العلوم والشبيبي في «الشعر والشعراء في العراق» لأحمد أبو سعد.
ومن الطريف أن نلاحظ كيف ترد خلال عشرة أبيات متوالية للشبيبي ست كلمات من هذا النوع كـ:
«المَيْم» (دلالة على الصحراء) و«اليحموم» (دلالة على السواد والدخان) و«انعَطر» (بمعنى: انثنى).
وتسود هذه الظاهرة ـ كما نستطيع أن نلاحظ في هذه الانطولوجيا ذاتها ـ لدى واحد من أهم الشعراء النيو ـ كلاسيكيين، ألا وهو الجواهري، الذي لا تمنعه نزعته المدعوة بـ«الواقعية» من استخدام كلمات مماثلة، كـ«الخَوَل» (للدلالة على العبيد) و«الحطّة» (للدلالة على الخائف) و«يُشاف» (بمعنى يمتزج). كما لا يتردد بدوي الجبل، وهو شاعر آخر من كبار النيو ـ كلاسيكيين، في استخدام مثل هذه الكلمات «الرفيعة» في قصيدة كتبها في جنيف قبل عشر سنوات. يراجع كتاب «بدوي الجبل» سلسلة «شعراؤنا المعاصرون»، قصيدة: «حنين الغريب» (ص: ٩٣)، حيث يجد المرء نفسه مضطراً لاستشارة المعجم في كلمات من طراز: «المزن» (السحاب) و«البغم» (صوت الغزالة) و«الجؤذَر» (صغير حمار الوحش).

عنها غالبا، بغية تفادي الإنطباع، وحق الدلالة، التي تثيرها هذه الكلمات بصورة آلية، تقريباً.[38]

إن بإمكاننا القول، استناداً إلى الإتجاه العام لدى شعرائنا المحدثين، إن الشاعر الحديث يحترس، بقدر الإمكان، من استخدام مرادفات قديمة لكلمات متداولة شائعة.

ب ـ الجوانب الايجابية:

١ـ **المفردات الدارجة أو «الواقعية»**: وهي الكلمات التي تتمتع بمرجع اشتقاقي كلاسيكي، ولكن تم البحث عنها في صيغها الصرفية، الأكثر بساطة. هكذا، مقابل كلمة «رقاد» لدى نازك الملائكة، يختار الشاعر الحديث كلمة «نوم» واشتقاقاتها.

ولو بحثنا عن دلالة أخرى وراء هذين البيتين ليوسف الخال[39]: «حبيبتي تنام باكراً.. حبيبتي بَشَر»، لوجدنا أنه يبسّط هذا التحول اللغوي ويبرّره: إن حبيبته كائنٌ إنساني كسائر البشر، وهو يُعاين هذا ويفصح عنه في لغة «سائر البشر[40]».

٢ـ **الكلمات «المبتذلة»**: بالإضافة إلى المفردات السائرة التي تشكل عتبة وسيطة بين «السُمو» و «الإبتذال»، بين «الصفاء الشعري» و «العاديّة» الأدبية، نلاحظ لدى الشعراء المحدثين هذا النزوع لاستخدام مفردات تصدم بما اتسم به من «الصّفاقة». إنها كلمات تسمّي، بصورة مباشرة، أشياء أو أفعالاً وأفكاراً غير «مناسبة» للتعبير الشعري.

ولعل هؤلاء الشعراء يبحثون إلى جانب حرية التعبير والرغبة في رد الاعتبار

٣٨ـ إن الأمثلة وافرة بهذا الخصوص، ويمكن أن نستشهد هنا بقصيدة «كبرياء» لنازك الملائكة، وهي منشورة في مختارات أحمد أبو سعد («الشعر والشعراء في العراق»، ص: ١٩٣). فمع إسهامها بإحداث تحول ايقاعي، نجد في هذه القصيدة عشرين كلمة في الأقل تم هجرانها في الشعر الحديث، مثل: «حرّى»، و «ارتياع» و «يبوح» و «وديع» و «داكن». وقد استبدل الشعراء المحدثون هذه الكلمات (على الترتيب) بـ «حارة» أو «ساخنة»، و «الخوف» أو «الرعب»، و «يبوح» أو «يُسِرّ»، و «وديع»، و «أسود» أو «مظلم» أو «معتم».

وسنطرح أمثلة أخرى في الصفحات التالية.

٣٩ـ قصيدة «العبور»، مجموعة «قصائد الأربعين»، ص: ٣٤.

٤٠ـ مع أن الإشتقاق والإستخدام القديمين يسمحان باستعمال كلمة «بَشَر» كصفة أو كاسم نوع للمفرد والجمع، بمعنى «انساني» أو «كائن انساني»، فإننا لا ندري لماذا هجرت العربية المكتوبة هذا الإستعمال بالمفرد، الذي يسود، مع ذلك، في العربية المحكية. وإذن فيجب اعتبار هذا التعبير تعبيراً مألوفاً، إذ يصعب تصوره ماثلاً في قائمة بالكلمات غير السارية أو المألوفة.

للمفردات الشعبية اليومية « واستخراج الجميل منها » كما يعبر جاك بيرك[41]، عن وسيلة لصدم جهورهم بـ « تسمية الأشياء بأسمائها » وباختراقهم محرمات الماضي، أي حياة الأسلاف، التي تقيم حاجزاً قاهراً بين الدال والمدلول.

إنها المرة الأولى في تاريخ الشعر العربي التي تنشر فيها[42] أعمال شعراء معروفين، نضم كلمات كانت تعد حتى ذلك الحين: « نابية » أو « فاحشة » أو « صفيقة »، مثل « ضاجع[43] » و « قفا[44] » و « بال[45] » و « خصى[46] » و « فرج[47] » و « مني[48] »، الخ...

وإذا كانت هذه الكلمات « الصفيقة » شائعة في قصائد الشعراء المدعوين بـ « الشعراء الغاضبين » كمحمد الماغوط وأنسي الحاج، فإن الشعراء الجادّين، كأدونيس وحاوي وعظمة والخال، عبّروا هم أيضاً، عن تمردهم، في ميدان المفردات والقاموس الشعري، عبر لجوئهم إلى كلمات « فظة »، وإذا لم تكن تشكل مساساً بالحياء والأخلاق العامّة، فإنها تشكل مع ذلك خرقاً للطهرية التقليدية في التعبير الشعري. وتبدو هذه « الفظاظة » التعبيرية في كلمات كـ « القيء[49] » و « القمل[50] » و « النعال[51] » و « المعدة[52] »

٤١- مقدمته لانطولوجيا الأدب العربي المعاصر. ص: ٢٨

٤٢- نقصد بهذا القصائد المنشورة في المجلات والصحف أو المجموعة في دواوين شعرية، والمعروضة في المكتبات. أي أن المراحل القديمة ليست مشمولة « بهذه الإشارة ». يمكن مع ذلك التذكير بأن عدداً من شعراء العصر العباسي كبشار بن برد ومسلم ابن الوليد وأبي نواس قد تعرضوا لعقوبة الخلفاء لما صدر عنهم من « ابتذالية متدنية » (يراجع « بروكلمان »، الترجمة العربية، جـ ٢، ص: ١٤، ٢٦). ونحن نعلم من جهة أخرى، أن القصائد « الجريئة » لبعض شعراء تلك الحقبة كانت تُمنع غالباً من التداول، لتظل في متناول العلماء وذوي الاختصاص دون غيرهم. يشير بروكلمان، مثلاً، إلى ديوان مهم لأبي حليمة ابن رشيد الكاتب، مكرس أغلبه للصلات الجنسية (بروكلمان، المصدر السابق، ص: ٤٢)

٤٣- براجع الماغوط، « **حزن في ضوء القمر** »، ص: ١٣.

٤٤- المصدر السابق، ص: ٣٦، ٤٩.

٤٥- عصام محفوظ، « **أعشاب الصيف** »، ص: ٥٧.

٤٦- أنسي الحاج، « **لن** »، ص: ٣٥.

٤٧- المصدر السابق، ص: ٧٥.

٤٨- توفيق صايغ « **القصيدة ك** »، القصيدة الرابعة والعشرون (صفحات الكتاب غير مرقمة).

٤٩- أدونيس « **أوراق في الريح** »، ص: ١١٠.

٥٠- المصدر السابق، ص: ٣٧.

٥١- يوسف الخال « **البئر المهجورة** »، ص: ٢٤.

٥٢- نذير العظمة « **اللحم والسنابل** »، ص: ٩٢.

و « بصق[٥٣] »، الخ . . .

٣ـ المفردات الجديدة[٥٤] : يمكن تقسيم الكلمات المستخدمة حديثاً في الانتاج الشعري، والتي تشمل مختلف أجزاء الخطاب (الفعل، الأسم، الصفة، الظرف، وحروف التعجب، وسواها) إلى صنفين اثنين:

أـ كلمات ذات أصول في اللغة الكلاسيكية[٥٥]، ولكنها تجيء في الصيغة المستخدمة في العامية، مثل: مَوَّت[٥٥] » (بدل أماتَ) و « استفرض[٥٦] » و « مسخرة[٥٧] » و « برّم[٥٨] » (بمعنى يتقلص أو يلتمّ) و « الوراء[٥٩] » (كصفة لما هو في الخلف) و« ويلي[٦٠] »(المستخدمة في النواح والتشكيّ).

ب ـ كلمات ليس لها أصل في القاموس العربي، وهي ناتجة عن تبنيّ مفردات أجنبية بحسب شكلها أو بعد تعريبها ، أو مستعارة من اللهجات المحليّة. ويظل من الصعب تقسيم هذا الصنف من الكلمات الجديدة، إلى عناصر أو فئات مختلفة، والتعرّف، بالنتيجة، على أصلها اللغوي. مع هذا، فسيكون من المناسب أن نعطي عنها بعض الأمثلة: « باص[٦١] » (جمعها باصات)، « روزنامة[٦٢] »، « شفرة[٦٣] » و « نرجيلة[٦٤] »، « مسْوَدّة[٦٥] » و « القترينة[٦٦] ».

٥٣ـ يوسف الخال « قصائد الأربعين »، ص: ٥٧ .

٥٤ـ نجد هذه الكلمات في النثر الحديث، أيضاً، ولكن في سياقات أخرى، بالطبع، وخارجاً عن الطبيعة الأسلوبية الخاصة بالإستعمال الشعري. يراجع « فنسان مونتاي، كتابه المستشهد به سابقاً عن « العربية الحديثة » ـ فصل الاشتقاق، ص: ١٠٥ .

٥٥ـ شوقي أبي شقرا « خطوات الملك »، ص: ٤٣ .

٥٦ـ أنسي الحاج، « لن »، ص: ١٠١ .

٥٧ـ عصام محفوظ « أعشاب الصيف »، ص: ٥٦ .

٥٨ـ يوسف الخال « قصائد الأربعين »، ص: ٢٦ .

٥٩ـ يوسف الخال « البئر المهجورة »، ص: ١٨ . وتجدر الإشارة إلى أن مفردة « الوراء » قائمة في العربية الأدبية، ولكن لتحديد المكان (كمعاكس للأمام)؛ أما الخال فإنه يستخدمها هنا كصفة حلت محل المفعول به المباشر: (« أمزق الوراء »)، محدّداً بها ما يقيم في الخلف. وربما كان هذا مأخوذاً من المفردة العامية « الوَرَه » (يراجع بارتليمي Barthélemy، فصل « أل » و « اللّي »، ص: ١١، ١٣ وكذلك: « القاموس الصغير للعامية اللبنانية »، لدلفيرني .

٦٠ـ فصل « المواصلات »، ص: ١٧٧ ـ ١٧٨) .

٦١ـ الماغوط، « حزن في ضوء القمر »، ص: ٧٨ (كلمة من أصل انكليزي) .

٦٢ـ عصام محفوظ « أعشاب الصيف »، ص: ٢٩ . (كلمة من أصل فارسي) يراجع « برتليمي »، ص: ٢٧٨ .

٦٣ـ توفيق صايغ « القصيدة ك » (القصيدة الثانية والعشرون) (مستعارة من الإستعمال الفرنسي للمفردة العربية: صفر)

٦٤ـ أدونيس « أوراق في الريح »، ص: ١٢٥ (كلمة من أصل فارسي) يراجع بارتليمي، ص: ٧

٦٥ـ نذير عظمة، « اللحم والسنابل »، ص: ٧٣ (وهي تحريف عن مُسَوَّدَة) .

٦٦ـ نذير عظمة، « أطفال المنفى »، ص: ٢٤ (كلمة من أصل فرنسي أو ايطالي)

٤ـ الكلمات التي جُدِّدت أوأُعيد إحياؤها: وهنا تكمنُ الإضافة الأهمّ لحركة الحداثة في ما يتصل بالقاموس الشعري؛ إذْ هي تمثل، بلا جدال، إعادّة اعتبار دلالية شديدة الأهمية لمفرداتٍ قائمةٍ في العربية كانت مستخدمة منّ قبل. وفي هذا يتجلى الملمح الأشد خصوصية في التوليدِ الشعريّ الحديث.

إن العديد من المفردات المستعارة، غالباً، من اللغات الحديثة في مجال الفلسفة أو علم النفس أو اللاهوت أو الميثولوجيا، قد تخلصت من دلالاتها اللغوية المألوفة وما يقترن بها عادة من الأفكار والمشاعر، لتتحول إلى «اشارات» signes في التعبير الشعري الجديد[٦٧]. وهي في الواقع تشكل، مفاتيح العالم الشعري «الوليد»، والتي لا غنى عن معرفتها، ليس فقط للقبض على محتوى النتاج الحديث، إنما لتثمين خصائصهِ الجمالية التركيبيّة، أيضاً.

إن مفردة كـ «الفراغ»، مثلاً، كانت من قبل محدودة بدلالتها الفيزيائية، أو بإلماحها إلى «اوقات الفراغ»؛ أما مع حركة الشعر الحديث فإنها قد اكتسبت أبعاداً نفسية وفلسفية واجتماعية وحضارية. هذه المفردة التي تُستَبدل أحياناً بكلمة قريبةٍ منها هي: **الخراب ــ« باتت تنزع، في القاموس الشعريّ الجديد، إلى وصف الفراغ الذي يحيط بالشاعر[٦٨]، تارةً، وإلى التعبير عن شعورهِ بـ«خوائه» الداخلي[٦٩] تارةً أخرى».**

والأمر ذاته بالنسبة لكلماتِ أخرى كـ: «التمزق» أو «الضياع» أو «السدى»

٦٧ـ يستحضر «شارل بيلا» هذا التحول القاموسي في إطار النثر العربي الحديث (**«مدخل إلى العربية الحديثة»** ـ المقدمة)، كما أن فنساي مونتاي يعالجها في الإطار ذاته، بتفصيل، في مؤلفه: **«العربية الحديثة»**، وخصوصاً في فصل: **«الرمزية»** (ص: ١٦٧).

٦٨ـ إن معالجة هذا الضرب من الفراغ يميز نتاج أدونيس: **«أوراق في الريح»**، قصيدة **«الفراغ»** (ص: ٣٣) و**«البعث والرماد»**، (ص: ٥٩) و**«وحدَةُ اليأس»** (ص: ١٤٣)؛ والسياب: **«أنشودة المطر»**، قصيدة **«جيكور والمدينة»** (ص: ١٠٣)، و**«العودة لجيكور»** (ص: ١٠٨) و**«مدينة السندباد»** (ص: ١٥٠)، و**«مدينة بلا مطر»** (ص: ١٧٢)؛ والبياتي: **«أباريق مهشمة»**، قصيدة **«صخرة الموتى»** (ص: ١٤) و**«مسافر بلا حقائب»** (ص: ١٦)؛ والخال: **«البئر المهجورة»** قصيدة **«الدار السوداء»** (ص: ٣٢) و**«الجذور»** (ص: ٤١) و**«الحوار الأزلي»** (ص: ٥٥) و**«نداء البحر»** (ص: ٦٣).

٦٩ـ نجد أفضل الأمثلة على التعبير عن هذا «الفراغ الوجودي» لدى خليل حاوي (مجموعته: **«نهر الرماد»**) ومحمد الماغوط (كامل عمله) وفؤاد رفقة (مجموعة: **«مرساة على الخليج»**) وعصام محفوظ وأنسي الحاج (**«أعشاب الصيف»** و**«لن»**).

أو « العبث » ، التي تنتمي أصولها الدلالية إلى الشعر والأدب « الوجوديين » في الغرب .

لقد أشرنا في القسم الأول من هذه الدراسة إلى المواقف الفكرية المختلفة للشعراء المحدثين، الممزقين بين قُطْبي الفراغ هذين ـ الداخلي والخارجي ـ أو المسحوقين تحت وطأة رؤية « فراغ كليّ ». وإذنْ فما من حاجةٍ لعرض هذه المواقف من جديد، أو التوقف عند دلالتها الاجتماعية ـ الثقافية. مع هذا فمن المناسب أن نعرض هنا « العيّنات » المختلفة للكلمات الرئيسية التي تحيل إلى رؤية الفراغ هذه، والتي تهيمن على الانتاج الحديث.

وتقدم اللائحة التالية الكلمات الأكثر انتشاراً من بينها، موزعةً على « موضوعات » متميزة إلى حد ما :[٧٠]

أ ـ « الفراغ » و « العدم » : ونتعرف هنا على كلمات كـ « الفراغ » و « الخراب » و « اليباب » و « اليباس » و « العقم » و « الجدب » و « الحطام » و « الانقاض » و « الفناء » و « العدم » و « الصحراء » و « الرمل » و « الجليد » و « المستنقع » و « الوحل » و « القصب » و « الذباب » و « الجماجم » و « الجثث » و « الأكفان » و « الشّلل » و « الضفادع » و « الجراد » و « الافيون » و « الغبار » ، الخ . . .

ب « الشكّ » و « القلق » و « الضجر » و « الانعزال » و « العجز » و « العبودية » : ونتعرف هنا إلى جانب هذه الكلمات على كلمات أخرى كـ : « الحيرة » و « المعاناة » و « التجربة » و « التمزق » و « الجرح » و « العذاب » و « الألم » و « الصلب » و « الحريق » و « الصخرة » (إلماحاً إلى صخرة سيزيف) و « الجحيم » و « العويل » و « النحيب » و « الدم » و « النزيف » و « الذُعْر » و « الرعب » و « الخوف » و « المقصلة » و « الذئاب » و « الوحوش » و « الغول » و « المخالب » و « الأنياب » و « الخناجر » و « الحِراب » و « السأم » و « الملل » و « القرف » و « الوحدة » و « الوحشة » و « التثاؤب » و « التسكع » و « المنفى » و « المطارَد » و « المُحاصَر » و « الانسحاق » و « السجن » و « الجدار » و « السور » و « السد » و « المُغْلَق » و « السرداب » و « النفق » و « الكهف » و « الهاوية » و « الأسير » و « القيود » و « السلاسل » و « الستار » و « الأعمى » و « الأخرس » و « الأصم » و « العَبيد » و « القطيع » الخ . . .

٧٠ـ ما من داعٍ للقول أن هذه المفردات والتعابير تتقاطع فيما بينها، وأن بإمكانها أن تغطي دلالات متعددة، فهي لا تشكل رموزاً واحدية المسار: إن كلمة « السفر » ، مثلاً، تدلّ على الهروب كما تدل على الخروج بحثاً عن الخلاص والحقيقة .

ج ـ **السفر و والهروب » و « البحث عن الحقيقة أو الخلاص »**: ونجد هنا كلمات كـ: « الهرب » و « الفـــرار » و « الاغتراب » و « الرحلـــــة » و « والتشرد » و « الإبحار » و « المركب » و « السفينة » و « الشراع » و « السارية » و « الغياب » و « الجناح » و « البحـر » و « الجسر » و « العتبـة » و « القَـدَم » و « الخطـى » و « الغربة » و « الطريق » و « الدرب » و « القطار » ، الخ . . .

د ـ **« الاستسلام » و « الحزن » و اليأس » و « الفشل » و العبث »** ونجد إلى جانب هذه المفردات: « الكآبة » و « السدى » و « الهزيمة » و « الغَرَق » و « اللاجدوى » و « اللامكـان » و « المحـــال » و « اللامعنـــى » و « السقـــوط » و « الصمـــت » و « الغثيان » و « المأســاة » و « الانسحــــاق » و « الانتحــار » و « السرطـــان » و « الضياع » و « التيـه » و « المتـاه » و « السراب » و « المفـــازة » و « الدجـــى » و « الظلام » و « الذل » و « الرمـاد » و « الغبـــار » و « الصـــدى » و « المرثـــاة » أو « المرثية » .

هـ ـ **التطهير » و « التحـدي » و الرفــض » و « النضــــال » و « الخصـــب » و « الرجاء » و « النصر »** ونجد هنا: « الطهارة » و « الماء » و « النار » و « البحر » ، و « الطوفان » و « الاغتسال » و « العُرْي » و « العذرية » و « البكـارة » و « الحافي » و « الصلاة » و « العُشب » و « الرحـم » و « الأرض » و « الطين » و « المخــــاض » و « الولادة » و « الصيـــاح » و « الصراخ » و « الهدم » و « الهز » و « الهتـــــك » و « الخيانة » و « الصفعة » و « المفـأجـــاة » و « الجرح » و « التفجير » و « الحرق » و « اللهب » و « الرعد » و « الصاعقة » و « العاصفـة » و « الغضـــب » و « البرق » و « المعجزة » و « الفجـر » و « النهـار » و « الصبـاح » و « الغـــد » و « النـــور » و « الضياء » و « النهوض » و « الربيع » و « الموسم » و « السنـابـــل » و « النبيـــذ » و « السحابة » و « البيادر » و « الزهـر » و « البراعـــم » و « الشمس » و « المطـــر » و « الشمعة » و « العيد » و « النشيد » و « القمـة » و « الضفـــة » و « الشـــاطـــىء » و « الجزيرة » و « الميناء » أو « المرفـأ » و « النبـع » و « النهـــر » و « الأغنيـــة » و « الشروق » و « النافذة » و « الباب » و « الأجراس » و « الأفـق » و « البعـــث » و « الظَفَر » ، الخ . . .

٥ـ **الأسماء ـ الرموز**: إذا كان الشعراء المحدثون قد استطاعوا أن يشحنوا الكلمات الدارجة بطاقات رمزية جديدة ، فقد تحقق هذا ، في جانب كبير منه ، بفضل اقتران هذه الأسماء بمراجع تاريخية أو أسطورية . هكذا نرى معظم الكلمات التي تستحضر

دلالات المعاناة والآلام والتضحية والانبعاث مرتبطة بشخصية المسيح وتجربته حاملاً صليبه، فمصلوباً، ثم منبعثاً في النهاية. غير أننا نجد رمز الانبعاث منبثاً في عناصر أسطورية أخرى، كفينيق وأدونيس على وجه الخصوص. وتُستَحضر أساطير أدونيس وتموز وعشتار، على نحو صريح أو ضمني، في تعابير الخصب والنماء وتجدد الحياة[٧١].

كما ترتسم وجوه تاريخية وأسطورية أخرى في شعر الفرار والمغامرة كصقر قريش[٧٢] وأوليس، أو في شعر العزلة والتوحّد البطولي كالحلاج ومهيار الديلمي[٧٣]، أو في قصائد اليأس والعبث كسيزيف وايكارو وأورفيوس.

وإذ رغب الشعراء الجدد في تصوير العالم الذي يحيط بهم أو في تقديم مواقفهم، راحوا يستلهمون التجربة التاريخية لمجتمعاتهم وللانسانية جمعاء، عن طريق استحضار الشخصيات ذات البعد الرمزي[٧٤] وإلى جانب الإشارات التاريخية المباشرة، نجد بعض الشعراء، كيوسف الخال وأدونيس، يعمدون إلى خلق شخصيات جديدة متخيلة تذكر باسم معين أو بموقف من مواقف الوجوه التاريخية المعروفة، بحيث ترمز هذه الشخصيات إلى تجارب شعرائنا المحدثين أنفسهم في السياق التاريخي الحالي؛ كما نجدهم يبتكرون اسماء ومواضع خيالية تُبلور، عن طريق التشابه واللعب اللغوية، حكم الشاعر الحديث ونظرته إلى العالم والحضارة. هكذا أصبح مهيار الديلمي، لدى أدونيس، «مهيار الدمشقي» الذي يجسد معاناة الشاعر نفسه في مجتمع يرفضه ويواصل إنكاره كقيمة

٧١- يراجع، على وجه الخصوص، مؤلف أسعد رزوق «الأسطورة في الشعر المعاصر»، وخالدة سعيد، «البحث عن الجذور»، وجبرا ابراهيم جبرا «الحرية والطوفان» (ص: ٣ - ٤٢)، و «الرحلة الثامنة» (ص: ٢١ - ٢٩). تكشف ترجمة جبرا ابراهيم جبرا لجزء من كتاب «الغصن الذهبي» لفريزر: «S.J.G. Frazer. The Golden Bough»، المكرس لأساطير الشرق الأوسط عن إهتمام حركة الحداثة العربية، البالغ، بالمصادر الأسطورية. (تراجع الترجمة، الفصل XX1X – LIV).

٧٢- يراجع ادونيس، «الصقر» في «كتاب التحولات والمجرة في أقاليم النهار والليل»، ص: ٢٥.

٧٣ يراجع، صلاح عبد الصبور، «مأساة الحلاج»، وادونيس، أغاني مهيار الدمشقي».
(ولد الحلاج ببغداد في ٨٥٨، أي في العصر العباسي. اتُّهمتْ صوفيته بالزندقة، فصلب ببغداد في ٩٢٢، وقد عُرف في الغرب، بصورة واسعة، بفضل ترجمة ماسينيون Massignon له وأعماله عنه).

٧٤- يراجع ادونيس، المصدر السابق، ٦٧ - ١٢٧، والسياب، «انشودة المطر»، ص: ٨٠ - ٨١، والبياتي «أباريق مهشمة» ص: ١١.

انسانية وشعرية[٧٥].

أما يوسف الخال فإنهُ يؤثرُ أنْ يصدم القارىء بتناقض التراكيب التي تشكل أسماءه ـ الرموز. فـ « صَخرونايا »[٧٦]، مثلا، التي ترد في إحدى قصائده، هي اسم مدينة أو بلاد قام بابتكارها انطلاقاً من كلمة « صحراء » وهو ينسبها إلى المجتمع والحضارة اللذين يطفحان، بالفراغ والعقم والكآبة.

٦ـ **الأسماء التمثيلية**: فيما كان الشعراء النيو ـ كلاسيكيون يواصلون في قصائدهم الغزلية، وحدها، استعارة اسماء النساء البدويات من الأشعار القديمة، كـ « هند » و « ليلى » و « عفراء »؛ وفيما كان الشعراء الرومانطيقيون يبرعون في ابتكار الأسماء الحافلة بالخصوصية والتناغم، تطلق على الحبيبات، أو المرأة بوجه عام، على غرار « رندلى » سعيد عقل أو « جلنار » ميشيل طراد، فـإن الشعـراء المحـدثين، في « واقعيتهم اللغوية »، قد فتحوا أبواب شعرهـم للأسماء الدارجـة، وفي جميـع الموضوعات الممكنة. وهي، قبل كل شيء، الأسماء الأكثر شيوعاً، والأكثر شعبية، وبالنتيجة الأكثر مثولاً في مختلف المشاغل العاطفيـة أو الفكـريـة أو الاجتماعيـة للأفراد.

وإذا كانت هذه الأسماء النموذجية تستخدم أحياناً لغايات انتقادية، عن طريق تصوير المجتمع القديم في ثباته وعجزه، كما هي الحال مع اسم « عائشة » في قصيدة ادونيس الشهيرة: « البعث والرماد[٧٧] »، فإنها تحيلنا في الغالب إلى الانسان العادي والبسيط، الانسان الذي يشكل عينّة عن المجتمع، بكل ما يتمتع به من خصال الكرم والمحبة والطهارة والشجاعة، وهذا ما تجسده شخصية ابراهيم في قصيدة يوسف الخال: « البئر المهجورة »[٧٨]

٧٥ـ كان مهيار الديلمي، الذي أوحى لأدونيس بشخصية « مهيار الدمشقي » (يراجع ديوانه: « أغاني مهيار الدمشقي ») شاعراً من الطراز الأول في العصر العباسي (نحو عام ١٠٣٧). ولكن أصله الفارسي وتشيّعه جعلاه يتلقى تهمة « الشعوبية »، كما تجاهلة مؤرخو الشعر العربي واهملوه. أما أدونيس، الذي كان متحيباً في البدء لتيار فكري وسياسي وُجّهتْ له التهمة ذاتها، والذي خرج من وطنه الأصلي وتعرض لتجاهل الأوساط الأدبية وعدائها في أغلب الأقطار العربية (خصوصاً في سوريا، موطنه الأصلي، وفي العراق، ومصر) فإنه يتمتع بأكثر من سبب للتعرف إلى نفسه في تجربة مهيار.

٧٦ـ من قصيدة « الرحيل » في مجموعة « قصائد الأربعين »، ص: ٦٥

٧٧ـ « أوراق في الريح »، ص: ٦٧ .

٧٨ـ « البئر المهجورة »، ص: ٣٦ .

كذلك يمكن أن نتعرف من خلال هذه الأسماء على نماذج مختلفة للانسان المضطهد، الذي يعاني من البؤس والظلم والملاحقة أو من قيود الأخلاق التقليدية[٧٩]. ونجد، ختاماً، لدى بعض الشعراء، ان التقاء المضطَهَد والمضطهِد (بفتح الهاء ثم بكسرها) يقدم لنا «طباقاً» أو تضاداً مدهشاً للأسماء، كما نجد في اختيار اسمَي «سعاد» و «مرجانة» في قصيدة السياب «اغنية في شهر آب[٨٠]».

٧ـ اسماء المواضع: نلاحظ أيضاً لدى الشعراء المحدثين هذا الميل إلى الاكثار من استحضار اسماء المواضـع، وهو ما يشكل عنصر جدةٍ بالقياس إلى لغة الشعر ما قبل ـ الحديث.

واذا كان هذا الاستحضار أكثر شيوعاً في قصائد النثر أو الشعر المنثور، بفعل السهولة التي يوفرها غياب القافية والايقاع العروضي، فإنّ اسماء القرى والمدن والبلدان، بل وحتى القارات، لا يندر أن يتكرر في كثير من القصائد الموزونة أيضاً.

وبالاضافة إلى المواضع التاريخية التي تشكل رموزاً أو تستحضر ذكريات معينة[٨١]، تستند عليها الإحالات الشعرية، تماماً كاستنادها على الشخصيات التاريخية والأسطورية، فقد بدا العديد من الشعراء راغبين في الخروج من المجرّد والانتماء إلى العالم الواقعي والحالي، ورأوا في استحضار المواضع الجغرافية الحاضرة وسيلة لتحقيق هذه الغاية.

وإلى جانب الشعراء المدعوين بـ «الذاتيين» أو «الغنائيين» كالبياتي والماغوط اللذين نكثر في أعمالها اسماء كآسيا وافريقيا ودمشق وبغداد، الخ...، فإن شعراء آخرين كالسياب وأدونيس والخال، ممّن يُعتبرون أنصاراً للتجريد الشعري، قد استعانوا غالباً بـ «كلاليب» الواقع، هذه، ولكن عاملين دائماً على رفعها إلى مصاف الرموز.

٧٩ـ الامثلة على هذه الظاهرة وافرة، ونذكر منها تمثيلاً: «بدر الدين» لدى نذير عظمة (أطفال المنفى)، ص: ٣٠ و «سعيد» لدى البياتي (اباريق مهشمة، ص: ١١٨) و «سعاد عبد الرحيم» و «فاطمة» و «حسن» لدى جبرا ابراهيم جبرا («تموز في المدينة» ص: ٥٤ ـ ٦٦).

٨٠ـ «انشودة المطر»، ص: ٢٢. و «مرجانة»، التي تمثل الخادمة في قصيدة السياب، هي اسم شائع في الحكايات الشعبية، تُعرَف به عبدة سوداء مخلصة لسيدتها؛ أما سعاد فهو إسم شائع، غير أن كونه مشتقاً من كلمة (السعادة) يجعل من الممكن التفكير بأن السياب قد إختاره، عن عمد، ليصور «السعادة» والموقع البرجوازي أو الإرستقراطي الموصوفين على نحو صريح في القصيدة.

٨١ـ يمكن أن نذكر منها بابل وقرطاجة ومكة وسواها، التي تتكرر في أعمال ادونيس («البعث والرماد» في «اوراق في الريح»)، والسياب («جيكور والمدينة» في «أنشودة المطر»)، ويوسف الخال («العودة» في «البئر المهجورة»).

فالسياب، مثلاً، الذي ترد في العديد من قصائده اسماء مواضع متصلة بالسياق الحالي كوّهران أو بور سعيد، قد استطاع في أغانٍ ساحرة بطابعها الشمولي أن يمنح القرية التي ولد فيها («جيكور[٨٢]») أبعاد الوطنِ بكاملهِ، بل وحتى أبعاد الأرض.

٨٢- غالباً ما يستحضر السياب قريته «جيكور»، آخذاً بها كرمز للأرض الولادية والطهارة والكرم والولادة والموت والإنبعاث. وهي تمتزج أحياناً بالنهر الذي يجتازها: «بويب».

الفصل الثاني

الجملة الشعرية في الانتاج الحديث

١ـ تفكيك الجملة المنطقية التقليدية[١] وفوضى التركيب

حاولنا في الفصل الأول من هذا القسم أن نقدم فكرة عامة، مدعومة ببعض الأمثلة، عن تطور «الكلمة» في لغة الشعر الحديث.

ما سنحاولهُ الآن، هو القبض على مصادر جِدَّة هذه اللغة في نطاق «الجملة» الشعرية، وهذا ما سيحيلنا إلى البنية اللغوية للقصيدة الحديثة، على أصعدة المنطق والمنحى الجمالي والدلالة.

لقد وضعتنا مظاهر التحول الذي تعرض له القاموس الشعري لدى الشعراء المحدثين أمام هذه النزعة المشبوبة لتحقيق تقييمٍ جديدٍ مزدوجٍ للكلمة، قائم على تبسيطها ورد إعتبارها في الوقت ذاته. إنها ـ كما أشرنا مراراً، صورة الفرد الحديث «الحقيقي»، و«الشخصية ـ النموذج» التي تبحث عن فرصة للإعراب عن نفسها، والتأكيد على أصالتها وقِيَمها الباطنة، واستقلالها في وجه العناصر الساحقة للمجتمع الذي تحيا فيه. ومن بين هذه العناصر المتعددة، ينزع التراث إلى فرض نفسه على الفرد، من خلال قاموسه المُترع بمعان ذابلة، والمطروح عبر شكلٍ مجمّد، غير حديث «كما عبّر يوسف الخال». إن الشاعر الحديث ليَفضّل التضحية بـ «القيمة الأصلية» أو «القيمة المفروضة» للكلمة، بغية إعطائها معنى جديداً «إيحائياً وخلاّقاً[٢]».

١ـ نُذكر مرة أخرى بكتاب «فنساني مونتاي» الذي يسعى إلى الكشف عن خصائص الجملة التقليدية (في إطار النثر)؛ وأن يكشف من جهة أخرى، الملامح الجديدة للتحوّل الذي تعرضت له الجملة العربية. («العربية الحديثة» L'arabe moderne) فصل «إنشاء العبارة» Phraséologie ص: ٢٧، «والمنحى الأسلوبي» (أو الأسلوب) Stylistique ص: ٣٠٦). كما نذكر بالمؤلفات المذكورة في الفصل السابق، المكرّسة للنحو العربي، وذلك لتدقيق الحالات المذكورة في الفصل الحالي في مجال الجملة الشعرية، حيثما تدخل هذه الجملة في صلة مباشرة مع بناء الجملة النثرية.

٢ـ براجع بيان يوسف الخال، مجلة شعر، العدد الثاني، ربيع ١٩٥٧، ص: ٩٧.

٣ـ راجع ملاحظة اندريه بريتون André Breton عن هذا الإختيار الذي مارَسَهُ السوريالية (كتاب سوزان برنار المستشهد به عن «قصيدة النثر من بودلير إلى أيامنا»، ص: ٦٦٠).

غير أنّ « الطاقات الإيحائية » للكلمات لا يمكن أن تتحقق وتكتمل إلا عبر العلاقات التي توجه إلتقاءها وتراكيبها في الخطاب. فجمال اللغة في الشعر، كما يعبر أدونيس[٤]، إنما « يعود إلى نظام المفردات وعلاقاتها، بعضها بالبعض الآخر، وهو نظام لا يتحكم فيه النحو، بل الإنفعال والتجربة». وإذْ يحاول الشاعر الحديث أن يعطي الأفضلية لقيمة الإنفعال والحيوية في القاموس الشعري، فهو يفترض في هذا القاموس أن « يساير تجربته بكل ما فيها من التناقض والغنى والتوتر، وبأبعادها كلها[٥]».

وإذْ نتكلم على التناقضات والتوتر، فلا بدّ لنا من التفكير في النتائج « المُشوّشة » التي يستتبعها هذا التحول، قياساً إلى القيّم الفكرية والجمالية التي فرضها تراث عريق قديم، والتي تشكل بمجموعها التعليم الديني المُوّحد والمنّمَط، الذي يلحّ على الوحدة والكفايةِ والاستقرارِ والإكتمالِ في بدعة الخالق التي هي الحياة ـ وكذلك الإنسان منظوراً إليه على أنه: « عبدٌ لله ».

أما على صعيد اللغة ـ السماوية المصدر، هي الأخرى كما أشرنا من قبل ـ فان المشكل يظل مطروحاً بالحدة ذاتها. حيث نرى هنا إلى قيم التوازن والتناظر والتحديد والاتّساق الخارجي ـ المدعمة بتعاليم المنطق والجمال الأرسطيين ـ وهي تحكم التصور الجمالي للشعر، بما في ذلك مادته اللغوية بالطبع[٦].

ولكي يعبر الشاعر الحديث عن هذه التناقضات، فإنه مجبر على سحبها إلى صميم اللغة التي يستخدمها في الكتابة، وبالتالي على خلخلة المعايير التركيبية التقليدية والعلائق المنطقية التي تتحكم بها. إن « فارس الكلمات الغريبة » هذا، الذي « يهدم مملكته ويعيش، كما يعبر أدونيس، « بين النار والطاعون[٧] »، يجد نفسه مدفوعاً، حقاً، إلى رجّ اللغة الموروثة وكسر توازنها وهدوئها وادعاءاتها التحديدية. وهذا ما ينضاف إليه، بالطبع، الإحساس السائد لدى الشاعر الحديث بتعدّد العوائق التي تضعها أمامه اللغة الكلاسيكية. وفوق ذلك فإن الظروف التي تحيط بحياة الشاعر المعاصر تظل تشكل تحدّياً لإرادتهِ التحريرية وتضعه في مواجهة دائمة، إن صح التعبير، مع التمثّلات الأكثر إصالةً

٤- « أعمال مؤتمر روما »، ص: ١٧٩ .

٥- المصدر ذاته.

٦- نجد في « الأصول الجمالية في النقد العربي » لعز الدين اسماعيل دراسة ممتازة، تقارن بين المفهومات الجمالية القديمة والحديثة، الغربية والعربية. (تراجع ص: ١١٨ بخصوص الجمالية الأرسطية). وبخصوص التأثير العام للمنطق الأرسطي، ننصح بالرجوع إلى كتاب هنري كوربان: « تاريخ الفلسفة الإسلامية »، (خصوصاً فصل: « الترجمات »، ص: ٣٠)، وكذلك « جيب » عن « العصر الذهبي للأدب العربي » ـ (خصوصاً ص: ٤٩).

٧- « أغاني مهيار الدمشقي »، ص: ٢٧، ٩١، ٥٤ .

وعراقة وقوة لذهنية المجتمع « التقليدي » والمتمثلة في لغته وتظاهراته الأدبية .

إن من المستحيل علينا أن ندرس هنا جوانب هذه المسألة الواسعة كلها ، وأن نجيب على مجمل المشكلات الفلسفية والسوسيولوجية وحتى الأدبية الطابع، التي يثيرها تحويل اللغة الشعرية . إن بإمكان هذه المشكلات أن تغذي دراسة أو دراسات عديدة معمقة ، تبعاً للمعايير التي يأخذ بها الباحث . غير أن ما يهمنا في هذه الدراسة ، التي تجد نفسها ـ لسعة الموضوعات التي تطرقها وتعددها ـ مُعتزلةً ، غالباً ، إلى مستوى التحديد أو التمثيل والتقديم المحض ، ما يهمنا هو الإبانة عن العلائم الأساسية للتحويل اللغوي، الذي شهدته اللغة الشعرية ، وعلى نحو أخص من ذلك الإشارات التي توضح تمرد حركة الحداثةوتشير إلى توجهاتها الأدبية .

وينبغي أن نشير ، في النهاية ، إلى أن النقاط التي سنكشف عنو فيما يلي ليست مشتركة لدى الشعراء كافةً ، وإنما موزعة فيما بينهم، تبعاً للتجربة اللغوية والمنحى الجمالي لكل منهم. كذلك فإن بإمكاننا ، من جهة أخرى، أن نتنبّه إلى إستمرار بعض العناصر التقليدية في عمل هذا الشاعر أو ذاك ، في هذا الميدان أو غيره من ميادين التجربة .

وبالنتيجة ، فإن الخصائص التي سنعمل على تبيانها ، والتي لا تشكل إلا ظواهر بارزة، إنما ينبغي تأملها من زاوية التجريب التي تطبع مرحلة أو أكثر من مراحل تطور العمل الشعري لدى مؤسسي حركة الطليعة الشعرية .

تحدّي الأعراف اللغوية

تتمثل واحدة من ا لظواهر المميزة للشعراء المحدثين بالإهمال الذي يبدونه لقواعد النحو وفقه اللغة (الفيلولوجيا) . ويشير خرق القواعد النحوية لدى بعض هؤلاء الشعراء إمّا إلى إنعدام المعرفة الكافية بالنحو، واما إلى عدم المبالاة بسلطة القواعد المكتوبة . وفي الحالتين، ثمة إمتناعٌ واضحٌ عن التطابق مع النظام القائم والمتَناقَل عبر التراث . بل أكثر من هذا ، إن هذه اللامبالاة تتخذ لدى بعض الشعراء صيغة فعلٍ إراديّ أو عَمْديّ، يبدو كما لو كان يشكل جانباً من هذا الديالكتيك الإبداعي القائم على الهدم وإعادة البناء ، الذي يطمح الشاعر الحديث إلى تحريكه في اللغة العربية .

وفي حين يسمحُ « اللامبالون[٨] » أن ترد في أعمالهم، بين الحين والحين، بعض

٨- يمكن أن ندرج هنا معظم الشعراء المحدثين، حتى أولئك الذين يندرجون، تبعاً لتجديدهم اللغوي، في فئة أخرى .

التراكيب المغايرة لقواعد اللغة[9]، فإنّ الشعراء المجددين، إنّما يتعمّدون خرق هذه القواعد، آتين باستعمال جديد «للنظام القاعديّ للغة[10]».

فما هي الأشكال الرئيسية التي يتجلى عبرها هذا «الخرق»؟

ملامح جديدة في كتابة القصيدة

إن نماذج هذا الملمح الأول تتصل، بصورة مباشرة تقريباً، بتنضيد الكتابة والنمط الجديد للتنقيط والتوزيع في الشعر.

فهذا النمط الفوضوي في التنقيط والتوزيع، الذي إستثمرته حركتا الدادائية والسوريالية بصورة كبيرة، هو واحدة من الوسائل الناجعة التي استفاد منها الشعراء العرب المعاصرون لتحطيم العبارة التقليدية.

ويتم اللجوء إلى هذا النمط سلبياً أو إيجابياً وفقاً للحالات: فحين يسعى الشاعر إلى «إذابة» الجمل واستبعاد الحدود الفاصلة بينها، يمتنع عن وضع إشارات الفصل والتنقيط اللازمة، في غياب أدوات العطف، للتحديد البنائي والمنطقي، وبالنتيجة لوضوح المعنى. وهذا ما تشهد عليه الصيغ التالية، الجديدة قياساً على البناء التقليدي، والتي نبغي من تقديمها إظهار التباين الناتج عمّا أشرنا إليه من إستبعاد الحدود والفواصل.

ففي قصيدة «اللحم والسنابل» لنذير عظمة نطالع ما يلي:

«الوحدةُ الفراغُ
والدمُ الصقيع
ترنّ في الهياكلِ
والأكهفِ المنازلِ»

مجموعة «اللحم والسنابل»، ص: ٨٠ ـ ٨٣

كما نجد لدى انسي الحاج:

«الضربُ يثير الجلدَ الجلدُ يثير الضرب

٩ـ تحتج نازك الملائكة في كتابها «قضايا الشعر المعاصر»، على المخالفات اللغوية في الإنتاج الشعري الحديث («الناقد العربي والمسؤولية اللغوية»، ص: ٢٨٩).

١٠ـ يمكن أن نراجع، بخصوص الحالتين المذكورتين، كتاب ابراهيم السامرائي «لغة الشعر بين جيلين»، وكذلك دراسة خالدة سعيد حول «لن» لأنسي الحاج (مجلة «شعر» ـ العدد ١٨، ص: ١٥٥ ـ ١٥٦).

الفجيعة القشعريرة[11] »

« لن »، ص: ٤٤

وبالمقابل، يستطيع الشاعر أن يستعين بأشكال عديدة للتنقيط والفصل، من أجل تمزيق وحدة الجملة وتقطيعها في أجزاء غير ملحمة ومُبعثرة، أي في « كِسَرٍ لغوية ». هذه نماذج من أنسي الحاج أيضاً:

« أرفض العصرَ! لا تصدوني!
آخرون آخرون. انا ظل، أُريدُ
هذا. مرحباً! أنت أيضاً؟ ليس
هناك واحد؟

(« لن »، ص: ٤٧)

وكذلك:

« جاءت الصورة؟ كلا، لم. جاءت
الصورة؟ كلا. لم. جاءت الصورة؟
أجل. استرح ».

(المصدر نفسه، ص: ٤٨)

ما من شك في أن هذه الظاهرة في التقنية الكتابية كانت أكثر إنتشاراً في قصائد النثر، حيث تمّ دَفع التجريب اللغوي، خصوصاً لدى انسي الحاج وتوفيق صايغ، إلى حدود بعيدة. ولكنها لقيت قبولاً واستثماراً واسعاً أيضاً لدى أهم شعراء القصيدة الموزونة كالبياتي وادونيس والخال.

وإلى جانب تقنيات التنقيط والفصل، يلعب شكل الكتابة وتوزيع النص، معاً أو كلّ على حدة، دوراً مماثلاً في تفكيك الجملة « وإعادة تقييم » مكّوناتها. هكذا نرى في تقطيع العبارة إلى أجزاء موزعة، عبر مختلف أشكال الفصل من (البياض العازل)، إلى التوزيع غير المنتظم على أسطر عديدة، وكذلك الرصف أو التراكب وسواها، نجد فيها مصدراً آخر للوسائل الشكلية التي يستعيرها الشاعر العربي المعاصر من رفقائه الشعراء الغربيين؛ وهو يستغلها للتعبير عن إنفصام العالم الخارجي وتفتّته، أو للإشارة إلى تمزقه

١١- عند التدقيق بكتابة هذا المقطع الأخير لأنسي الحاج، نلاحظ أن كلمتي « الفجيعة » و « القشعريرة » لا تشكلان مفعولاً به آخر بفعل أداة عطف مضمرة، وإنما هما موضوعتان، هكذا، كإسمين قائمين أحدهما إلى جانب الآخر؛ مما دَفَع الكاتب، عند ترجمة النص إلى الفرنسية، إلى وضع نقطتين بعد « الفرح » و « الفجيعة » لإيضاح هذا الملمح البنائي.

الباطني نفسه، أو الاعراب عن توقه الجارف إلى تقويض واقعٍ إجتماعيٍّ لا يمكن القبول به. واقعٍ تحصنه أسوار منطق مُتخطى وعاجز.

واذا كانت هذه التلاعبات الخطية تكشف أحياناً عن مزاجٍ فنتازي وبراعة بهلوانية محضة، فإنها تعرب في الغالب عن إنسجامٍ كاملٍ تقريباً مع مجموع البناء الشكلي من جهة، ومع المضامين التي تقدمها من جهة ثانية.

ومهما يكن من أمر، فإننا واثقون من الحقيقة التالية: إن هذه التلاعبات إنما ترمي إلى هدم العبارة الكلاسيكية التي تُعتَبر كاملة جداً أو كما تُسمّى «جملة تامة»؛ ولهذا فإن الجملة في الإنتاج الحديث تسعى غالباً إلى الإنفجار في مقاطع معزولة أو كلاماتٍ موزعة.

ويصوّر النموذجان التاليان هذه الظاهرة، ويشهدان على أثرها في الجملة الشعرية[١٢]:

١ـ من: «أقاليم النهار والليل[١٣]».

ليدخل ـ
(مَنْ لي بما يُذكّر ويشهيّ:
ذهب الاستطراف
ماتت الشهوة
وشيّخ كلّ شيء).

ليدخل ـ
(أعنده الرياح التي تكبّ الأفق؟)

ليدخل
يقتنص الروح وحرّاسها في المغيبِ نزولاً إلى المهالك السفلى،
يتركها ويعود، دائماً يعود
أكثر إيغالاً وأكثر اجتراحاً.

١٢ـ نشير إلى أن جميع المقاطع التي يوردها الكاتب في الفصول المختلفة من هذه الدراسة، إنما هي موجهة للأبانة عن الحالات التي يعالجها في كل موضع. وفي المثال الحالي يتعلق الأمر بإيضاح تنظيم الكتابة وتوزيع النص الشعري.

١٣ـ مقاطع من «كتاب التحولات والهجرة في أقاليم النهار والليل» لأدونيس، ص: ٢٠٢، ٢٠٣، ٢٠٤، ٢٠٦، ٢٠٧، ١٧٤). ولضرورات إيضاحية، لم نورد المقاطع بحسب تسلسلها في الديوان.

أفتح وأطلّ
أسمع أن حولي أناساً يتناسلون، يموتون
يحاربون، يحلمون
ولا أراهم،

مع ذلك،
أعرف البشر كلهم

أذكر
قابلتهم في واحةٍ بين أذنيَ - قرب سريرتي

. . . .

مع ذلك،
أفتح وأمشي
في الطريق لا أفرحُ
لا أخافُ

أسمع أصواتاً -
صوتاً يقولُ لي:
« تفارقُ نفسك وتمضي
سفينة نفسكَ في نفسك
بيتاً كالسحاب
ولا دعامة . . . »

حجراً يصيح بي:
« أنت غريبٌ أنا سريرك » .

. . . .

ثمة سلاسلُ
مساميرُ
قضبانٌ
بشرٌ بأقدامٍ أربع تصهل وعلى اللّجام أحلامٌ
وعطور
التقديس التصديق العجز

السكوت الإمساك الكفُّ التسليم التسليم

ثمة أصواتٌ تتعالى

البدعة، البدعة! المحدث، المحدث!

نُبطل سنّةً قديمة

نردّ للإنسان إسمه

ونبكي.

من «فصل في الجلد».

«فليذهب ملكوت القشعريرة. أبا الهول

أبا الهول خذْ صمتي وامنحني. يسوع

ديكك لا يصيح

ديكك لا يصيح

يسوع!

ديكك لا يصيح

ريّشْ بسحرك تنغيمهُ اعتقْ لسانهُ نجّه

يسوع انقذ نفسكَ إني

أرضع

ريق

التماسيح

....

الكل يثيرون الجلد الجلد حماسيٌّ أحمق. هات

السوط! الجلد يُربّى بالقوة

....

إلحمْني بك، أيها الجبل، لعل الجهاد. خذْ صمتي

أيها الجبل، وامنحني!

السوط[14].

١٤ـ مقاطع من أنسي الحاج، «لن»، ص: ٤٣.

الجهود الابتكارية ـ «تطعيم» القصيدة باللغة المحكية

حين انتقدت نازك الملائكة[15] خروج الشعراء المحدثين على قواعد النحو، توقفت بشكل خاص عند المحاولات اللغوية لبعضهم، لاسيا محاولات انسي الحاج ونذير العظمة، تلك المحاولات القائمة على «تطعيم» اللغة الفصحى باستعمالاتٍ مستقاةٍ من البنية اللغوية للّهجات المحلية، مشكّلةً، بذلك، خرقاً سافراً لقواعد «اللغة» الذهبية.

وقد لاحظنا، لدى عرض الظواهر الجديدة في إستخدام الكلمة، أن بعض الكلمات الجامدة قد تم التعامل معها كما لو كانت مشتقة. وعلى مستوى الجملة، يمكن أن نعتبر هذا الخرق للقاعدة على أنه هو الآخر، محاولة للتوكيد على الكلمة، الناهضة هنا لتحل محل جملةٍ بكاملها، أو في الأقل لتنتزع من الجملة جانباً من سلطانها العريض.

فحين يدخل يوسف الخال، مثلاً، أداة التعريف (أل) على كلمة (وراءه)[16]، يطمح في الحقيقة إلى الإستفادة من هذا الإستعمال اللغوي العامي، لـ «يتفادى» اللواحق الثانوية (كأسماء الإشارة أو الأسماء الموصولة) التي كانت ستجبرهُ على التعبير بما يلي: «**ما وراءه**» أو «**الذي** (**أو التي**) **وراءه**[17]».

وهذا نفسه ما حلّ بالضمائر المشيرة إلى المكان أو الزمان (هنا، وهناك). فبدلاً من القول: «الواحة التي هناك»، يفضل بعض الشعراء القول: «**الواحة الهُناك**»[18]..

١٥ـ «**قضايا الشعر المعاصر**»، ص: ٢٩١.

١٦ـ «**البئر المهجورة**»، ص: ١٨.

١٧ـ ورد هذا في قول الشاعر: «**أمزّق الوراءَه**». وقد أشرنا إلى هذه الحالة على صعيد القاموس الشعري في الصفحات السابقة. وإذا صرفنا النظر عن الشكل الكتابي، فإن لفظ الجملة سيكون كما يلي: «**أمزّقُلْ وراة هُو**». وتقوم اللهجات العربية المحكية باختزال الأسماء الموصولة (التي تتضمن على إسم الإشارة في الوقت ذاته، فـ: «الذي»، إنما تعادل: «هذا الذي» أقول تختزلها إلى صيغة واحدة ـ ولكنها تتغير تبعاً للمناطق «اللي»، أو «لي» أو «اللام» إذ في: «**لَهَوْن**» التي تشير في الوقت ذاته إلى الذي أو الذين أو التي أو اللاتي هنا). وإن التماثل الظاهري ما بين هذه الصيغة وبين أداة التعريف «أل» في اللغة المحكية (إذ هي تختفي مثلها إذ نُطق بها مع الأحرف الشمسية: «**لام ـ برّة**» التي تعني «ما هو في الخارج» و«**لـ ـ جوّة**» التي تعني «ما هو في الداخل»)، وبفعل الكتابة العربية الفصحى التي لا تصلح دائماً للفظ العامي، فإن الإنطباع يخالط المرء بأننا إزاء الشيء ذاته في الحالتين، وهذا ما تبرره الوظيفة الدلالية المتشابهة للاثنين: التعيين أو التعريف.

يبقى أن نذكر، في النهاية، أن هذهِ «**الوراءَه**» ليست سوى صيغة «أدبية» للتعبير العامي الشائع في بعض مناطق سوريا ولبنان: لكلمة «**الوراءه**». يراجع: قاموس «دالفبري»، «**Petite introduction au parler libanais,**» (ص: ١٧٧ ـ ١٩٧٨) و«بارتليمي» (ص: ١١ ـ ١٣، حول أداة التعريف والأسماء الموصولة وأسماء الإشارة في اللهجات المحكية بسوريا ولبنان).

١٨ـ المصدر السابق، ص: ٢٠. وتراجع ملاحظتنا السابقة بهذا الخصوص. فيمكن لهذا التعبير أن يأتي في اللهجات المحكية على نحو: «**لـ ـ واحَـ ـلْ ـ هُناك**» أو «**لـ ـ واحَـ ـ لْ ـ هَونيك**»: أو «**لـ ـ واحَـ ـ لْ ـ هاونيك**».

وبحذفه الإسم الموصول (التي)، يخالط الشاعر الظن أنه حذَف، كذلك، فعل الكينونة (تكون) أو إسم فاعله (الكائنة)، الذي يظل مضمراً دائماً في العربية في هذا النوع من الجمل الإسمية.

تَراجُع الفعل وسيادة الجملة الإسمية وشُبه الجملة

إن الفعل هو المستهدف، في الحقيقة، من وراء الإسم الموصول في هذا الهجوم على قواعد اللغة الفصحى. وهذا ما يصبح أكثر وضوحاً حين يتعرض الفعل نفسه مباشرة للهجوم[19]، من خلال «أداة التعريف» هذه التي تنهض بدور الإسم الموصول، والتي لا بد من أن يذكرنا تكرارها لدى شعرائنا بحاجة الشاعر الحديث لتعريف أو تحديد كل شيء، وكذلك لـ «القبض» على كل شيء.

لكن إلى جانب القيمة الجمالية والديناميكية للفعل، فإن «تطويقه» بتعريف إضافيّ - بل وسأقول حتى مفتعل - إنما يمكن اعتباره، في كل الأحوال، بمثابة ترجمة - ربما كانت مخفقة - لإرادة نازعة إلى تخليص التعبير العربي من طبيعته المجرّدة والإطلاقية.

غير أن الهجوم على الفعل في الجملة العربية لا يتحقق عبر «إحالته إسماً» فحسب، وإنما كذلك عن طريق استبعاده عن العبارة كما جرى في كثير من الأحيان. وربما كان ذلك للاسباب المطروحة أعلاه، ولكن أيضاً بدافع من هذا الهمّ، الذي تبرّرهُ طبيعة الحياة الحديثة والذي يدفع إلى إيجاز التعبير وتنقيته من التفاصيل السطحية والإطالات غير المجدية. هكذا تُخلي الجملة الفعلية المكان للجملة الإسمية - القصيرة تحديداً[20].

وتظل هذه الظاهرة قابلةً تماماً للفهم - خصوصاً ان البيت الشعري الحديث يجهد في التخلص من التعابير الخطابية، الندائية، والتفسيرية التي يزخر بها الشعر الكلاسيكي، والتي تكثرُ، بدورها، من استخدام الفعل. ومن جهة أخرى فإن جملة الشاعر القديم

١٩- إن الأمثلة على هذا وافرة، في نتاج يوسف الخال ونذير عظمة. يُراجع، خصوصاً، ديوان الأول «البئر المهجورة» (ص: ٢٢، ٢٣، ٢٦، ٢٨، ٣٠، ٣١، ٣٨، ٣٩، الخ...) مجموعة الثاني: «اللحم والسنابل» (ص: ٤٧، ٧٨، ٨٢، الخ...). ونلاحظ فيها أن بإمكان أداة التعريف «أل» أن تلتصق بالفعل في شكله البسيط، ماضياً أو حاضراً («ألتَبسُط» أو «اليَهرب» أو «ألهَدَّمت») أو حين يكون مصحوباً بفاعل ومفعول به في آنٍ معاً («ألحَبيْتُه» أو «الناقِشوها»)، أو إنه يلتصق بأدوات التوكيد والنفي التي ترافق الفعل منفصلة عنه: «ألقَدْ سطَروها» أو «المازلت اشتاقها». أو ان نراه يلتصق بالفعل مصحوباً بأداة نداء تعجب («ياآليلبُد» أو «ياليُوزع»).

٢٠- نُذكّر بأن الفعل حاضرٌ، ضمنياً، على الدوام في الجملة الإسمية. فإذ نقول «الأرض مستديرة» فإننا نعني أنها «تكون» أو «كائنة» مستديرة. تُراجَع كُتُب المستشرقين للنحو العربي، و«دروس في اللغة العربية» لأندريه دالڤيرني (ص: ٢١٠).

تمتد، غالباً، على طول البيت، مما يجبره على إطالتها بمساعدة الجمل الثانوية والعبارات المُلحقة، وهكذا يتولّد لديه العدد المرتفع نسبياً من الأفعال. في حين أن الشاعر الحديث يتمتع، في شكله الحر، أو أكثر من ذلك، في قصيدته النثرية، بحريته الكاملة ببناء جمله كما يشاء، ودون تحديدات مسبقة[٢١].

وعلى سبيل التمثيل، قمنا بمقارنة بسيطة كانت نتائجها كما يلي: ففي قصيدة للشاعر العراقي النيو - كلاسيكي محمد مهدي الجواهري، عنوانها: «كما تشاؤون»، نُواجَه في الأبيات الستة الأولى وحدها، بأربعة عشر فعلاً من بين أربع وثلاثين كلمة. وفي قصيدة أخرى لشاعرٍ نيو - كلاسيكيٍّ آخر من سوريا هو بدوي الجبل، نجد في الأبيات الستة الأولى سبعة عشر فعلاً من بين تسع وخمسين كلمة[٢٢].

بالمقابل، لا نجد في القسم الأول من قصيدة لأدونيس عنوانها: «الجرح»[٢٣] سوى فعل واحد مكرر مرتين على امتداد عشرة أبيات تتألف من أربع وثلاثين كلمة. أكثر من هذا فما من فعل واحد في الأبيات الستة الأولى من القصيدة. وفي قصيدة كاملة، اسمها «موت»[٢٤] ليوسف الخال، نجد أربعة أفعال فحسب، اثنان منها مكرران مرتين، على امتداد الأربعة عشر بيتاً التي تشكل القصيدة، والتي تشتمل على احدى واربعين كلمة.

وتبدو المقارنة أكثر حسماً في إطار قصيدة مختلطة، كتبها السياب بمقاطع حرة

٢١- تشير نازك الملائكة في كتابها المستشهد به آنفاً إلى الملمحين الناتجين عن هذه الحرية في بناء الجملة: «جملة قصيرة مكونة من كلمتين أحياناً» و «جملة طويلة تستغرق بيتين، أو ثلاثة أبيات» (ص: ٤٦). مؤكد أن الملمح الأخير يشكل نزعة أخرى في بناء الجملة في الشعر الجديد، ولكن طول الجملة في القصيدة الحديثة يُعزى غالباً إلى تعدّد الجمل الإسمية أو أشباه الجمل (غير الفعلية)، بأدوات عطف أو بدونها، كما يوضحه هذا النموذج للملائكة نفسها:

«من بعيد
صوت عصف الرياح السعيد
ناقلاً ألف صوت مديد
من صراخ الضحايا وراء الحدود
في بقاع الوجود
الضحايا، ضحايا العراك
وضحايا القيود...»

من قصيدة «لنكن أصدقاء» المثبتة في «الشعر والشعراء في العراق» لأحمد أبو سعد، ص: ٢٠٤.

٢٢- قصيدة «الله والشاعر»، («مختارات من بدوي الجبل»، ص: ٢٤)

٢٣- «أغاني مهيار الدمشقي»، ص: ٤٤

٢٤- «قصائد الأربعين»، ص: ٤٥

وأخرى عمودية، اسمها: «بور سعيد»[٢٥]. فلو أخذنا القسمين الأولين فقط من هذه القصيدة الطويلة لاصطدمنا بالنتائج التالية.

في المقطع الأول، الذي يتألف من سبعة وعشرين بيتاً من الشعر العمودي، نعثر على ستة وخمسين فعلاً. وكل واحد من هذه الأبيات يضم، بلا استثناء، فعلاً واحداً في الأقل، بل إن ثمة أبياتاً يتضمن كل منها فعلين (الأبيات، ٣، ٧، ٨، ١٣، ١٧، ٢٥، ٢٦)، وأكثر من هذا ففي البيت التاسع عشر وحده نجد أربعة أفعال.

بينا نجد في المقطع المكوّن من أبيات حرة عددها سبعة وثلاثون بيتاً عشرين فعلاً فقط ـ ستة عشر فعلاً إذا أخذنا التكرارات في الإعتبار ـ وهذا ما يعني، بالبداهةِ، أن بعض الأبيات جاءت مجردة من الفعل.

من جهة أخرى، يتجاوز هذا «العدوان» على الجملة حدود التحويل الداخلي، وتغيير العناصر المكونة، ليتجلى عبر هدم الطبيعة اللغوية ذاتها، هدماً مباشراً يتوسّل طُرقاً عديدة منها هاتان الطريقتان الأساسيتان:

١ـحذف العناصر المكوّنة الأساسية لوحدة منطق العبارة واكتماله. ففي المقطع الذي أوردناه آنفاً لأنسي الحاج، قرأنا ما يلي: «خذ صمتي وامنحني». اننا لو استندنا إلى هذه الجملة وحدها، لما استطعنا تطويق المعنى الذي اراده الشاعر دون أن يحدده. ولكن المناخ العام للنص، أي القصيدة بكاملها، هو الذي يقودنا إلى إدراك جملة النداء هذه. وهذا ما يشكل، من ناحية أخرى، وسيلة تقنيّة مباشرة لتحقيق المفهوم الحديث للقصيدة: من وحدة الجملة (وإذَنْ البيت) إلى وحدة النص الشعريّ (وإذَنْ القصيدة).

٢ـحذف الفعل الرئيسي: وبالرغم من غياب الفعل، فإن الجملة الإسمية تقدم لوحدها دلالة كاملة. وفي الجملة المستشهد بها أعلاه لأنسي الحاج، ينبع عدم اكتمال المعنى من غياب المفعول به الذي يقتضيه هنا فعل متعدٍ إلى مفعولين. وفي حالات أخرى نجد جُمَلاً «فعلية» في الأصل، وقد غاب فعلها الرئيسي. وهذا ما يشكل جانباً من هذه النزعة التي أشرنا إليها لدى شعراء الطليعة، والقائمة على تكسير العبارة، وبَعْثَرَة عناصرها عبر النص، بإحالتها إلى مجرد صيَغٍ أو حتى كلمات متتابعة، مكررة، أو متجاورَة، دونما نظامٍ أو منطق خارجيين. وسواء في هذه الحالة أو تلك، فإننا نشهد هنا في الشعر العربي ولادة الجملة الفوضوية بامتياز.

٢٥- «أنشودة المطر»، ص: ٨١

الجملة الفوضوية[٢٦] : إن الشاعر الحديث، إذ يكثر من استخدام ما يدعى بـ « شبه الجملة »، التي تفتقر إلى فعلها الرئيسي، أو يلجأ إلى إستعمال الجملة غير التامة، فهو إنما يطمح إلى إشاعة الجملة الفوضوية، التي عرفت بها الدادائية والسوريالية. ألا تبدو هذه القرابة بين الشعر العربي الحديث وهاتين الحركتين، واضحة في هذا النموذج لأنسي الحاج[٢٧] :

« لكنّ الخوف

ما

الخوف ؟

لا تبدأ : سأضؤل وأصمت

جناحك. عينك الأفقية ! مولاي : لا !

خذْ قبلي حصادي ! . . .

دمٌ حديث ».

وإذا كان إستخدام شبه الجملة، والجملة غير التامة، شائعين في الإنتاج الحديث من الشعر العربي، فان النمط الفوضوي، على نحو خاص، كان ـ حتى نهاية الفترة التي نتوقف عندها هذه الدراسة ـ حكراً على قصيدة النثر، وخصوصاً لدى أنسي الحاج، الذي حقق عمله النتائج الأكثر إثارة للإهتمام في هذا المضمار.

مع هذا فإن عدداً من أنصار الإنتظام والإكتمال اللغوي من بين الشعراء قد لحقتْهم « عدوى » هذه النزعة « الهدميّة » للجملة، أو جانبها الفنتازي في الأقل. وفي الحقيقة، فليس بإمكاننا إلا أن ندرج في باب « تفكيك العبارة » جميع الجُمَل والكلمات المجزأة بل وحتى تلك « المُجْهَز عليها » عبر نمطٍ من اللعب الخطيّ الموجّه، في غالبه، لإحداث تأثير صوتيّ على ملتقي القصيدة؛ كما في : « **لاباب ـ لا . . . با . . .**[٢٨] » أو « **حديد عتيق ـ رصا . . . ص ـ حديـ . . .**[٢٩] ». أو هذا الإستخدام لمقاطعَ مجمّعة أحياناً على هيئة كلمة دون أن تكون لها أيما دلالة. هذه الصياغات « الغريبة »، التي تتمثل مهمتها

٢٦ـ تعرفنا على نماذج من الجملة الفوضاوية في الأمثلة التي طرحناها على الملامح الجديدة للكتابة. ولكن أليست الكتابة، في صيغها وأدواتها الخطية (الفسحات، البياض، الخطوط، النقطة، الفاصلة، الأقواس، الخ...) تمثل، بحسب كيفية استخدامها، أداة للتحديد أو عدم التحديد البنائي ؟.

٢٧ـ أنسي الحاج، « لن »، ص: ٢٠ ـ ٢١.

٢٨ـ يوسف الخال « قصائد الأربعين »، ص: ٢٥.

٢٩ـ بدر شاكر السياب ديوان « أنشودة المطر »، ص: ٢٥٦.

ـ كما يتضح ـ في إكمال المحتوى الدلالي والتأثيري للنص العام وتدعيمه، إما أن تكون نتاجَ تقليدٍ عمديّ مُبالغٍ فيه، وركيكٍ إلى حد ما، لبعض الأصوات، كما في: «بغ بغا بغ - بغ... بغا... بغ...»[٣٠] أو تداعياتٍ عفويـة أو آليـة عـزيـزةٍ على قلـب السورياليين، كما لدى أدونيس: «بشاماشا ميلانو سانشور راجا سان جيرمان دوبري، باري سنتيا»[٣١].

أي أن الشاعر العربي المعاصر، الذي تجعله خصوصية لغته وما يعترض تطورها من عوائق، يكابد مأساة التعبير الخلاق، بحدة تفوق ما خبره زملاؤه شعراء الغرب، كان مدفوعاً إلى تجريب الممارسة اللغوية والتعبيرية لجايليه أو سابقيه الغربيين، ليتمكن من ترجمة شرارات روحهِ المعذبة. هذه الروح التي يمكن أن ينفجرَ منها، «صراخ الآلام المتشنجة» كما يعبر تزارا، و«كل التناقضات» والنتائج الغربية المتطرفة» و«ما لا يعقل»[٣٢].

٢ ـ تبسيط الخطاب الشعري[٣٣]

التطويع البنائي و «الاسلوبي»[٣٤]

لقد كان نشاط حركة الحداثة في ميدان اللغة على قدر من التنوّع والسعة بحيث أنه بدا أحياناً على شيء من التناقض، وإن في ظاهره على الأقلّ. فالشعراء الذين كانوا يسعون إلى «إنهاك» العبارة الشعرية، بتفكيكها إلى مقاطع إنفجارية عصية على القبض، أو «بإغراقها» في النص، ساهموا هم أنفسهم في هذا الجهد الشامل الساعي إلى تبسيط بناء الجملة التقليدية، و«تنقيته» من الرواسب السطحية أو «الزخارف» المفروضة. وإذا كانت هذه الظاهرة تشكل مفارقة، فلأنّ عدداً من الشعراء المحدثين قد اقتاد الجملة الشعرية إلى ما يقرب من الجملة النثرية، بل من نثر الجملة الصحفية؛ ليس فقط

---

٣٠ يوسف الخال، «البئر المهجورة»، ص: ٥٤. وربما كانت مقاطع هذه الصياغة مشتقة، عن قصد، من كلمة «الببغاء»، وموجهة لترمز إلى الأحاديث المملة والتي لا تعني شيئاً.

٣١ـ أدونيس «كتاب التحولات والمهجرة في أقاليم النهار والليل» ص: ٢٢٩.

٣٢ـ «سبعة بيانات دادائية»، ص: ٣٥.

٣٣ـ من أجل إبراز التناقض القائم بين تبسيط الجملة من حيث التركيب وغموض الدلالة (الفصل القادم) عمدنا إلى طرق ظاهرة التفكيك والفوضى التركيبية، أو البنائية، قبل طرق ظاهرة التبسيط والتطويع، في حين كان يجب التطرق إليها بعدها.

٣٤ـ نستخدم كلمة «الأسلوب» أو «الإنشاء» هنا لتعيين الشكل الخارجي لبنية الجملة وتقنيات بنائها فقط.

من حيث المفردات، وإنما أيضاً من حيث البنية المنطقية والإسلوبية.

وإذ تجنبت الجملة الشعرية الغرق في أبّهة الفخامة البلاغية للنثر الخطابي الكلاسيكي، أو البناء الميلودي للأدب الغنائي - الرومانطيقي، فقد باتت «نثرية» الجملة الشعرية هذه تشكل، في الحقيقة، الموقع الذي تتلاقى عنده جهود «الهدم» التي نهضت بها العبارة التحديثية، وتنطلق منها التجارب اللغوية الجديدة.

إن شعراءنا قد شرعوا، على غرار الرسامين والنحاتين المعاصرين، بالبحث عن مادة تعبيرية متصلة بالحياة وبالأحياء.. مادة أقلّ «فخامةً» وأكثر «دنيوية». وإذا كان الفنانون يغترفون مادتهم وحتى ادواتهـم من «الأشياء العادية» المستخدمة في حياتنا اليومية (من قبيل لصق الخرق والقصاصات والريش وقطع الخشب وبناء البقايا المعدنية أو المواد الخليطة، وهي تقنية باتت شائعة في الفن الحديث)، فإن الشعراء يحاولون، هم أيضاً، التنبّه إلى القيمة «الخام» - إذا صح التعبير - للكلام المستخدم يومياً على ألسنة الناس أو في الكتابة. وسواء كانت قيمة «خام» أم قيمة «دراجة» فإنها، على أية حال ،قيمة «غيرمفروضة» من قبل المعايير الأدبية والفنية. فتحرير المادة التعبيرية من الأثقال المفروضة عليها تقليدياً، إنما يعني نقلها إلى حالة «وظائفية» محضة، إنطلاقاً من قيمتها «الحية[٣٥]».

وبمعونة هذا المادة «المحرَّرة» يمكن للمرء أن يجرب مختلف ضروب التأليف: الإيضاحي، أو العامر بالتحول والغرابة؛ المبسّط المعقلن أو المعقد؛ الواضح أو المبهم. وهذا ما يقودنا مباشرة إلى العلاقة بين الدال والمدلول. فلنتوقف قليلاً عند التحول الذي يلحق بالدال، أو، على نحو أكثر دقة، بآلية الأداة الدلالية أو التعبيرية.

إن النثرية أو تبسيط الخطاب الشعريّ، منظورا إليه من هذه الزاوية، يبدو منسجما مع النشاط التفكيكي الذي عرضناه من قبل؛ وهو يشكل معه الجانب الآخر من هذا النشاط الذي خاضه الشعراء ضد «الفخامة»، وفي الوقت نفسه ضد «الترابط المنطقي» للعبارة الشعرية التقليدية. وهذا ما يتضح إذا ما تذكرنا أن واحدة من الطرق التي تحقق تفتيت العبارة يتحقق، في إختزالها إلى جَمَل إسمية. والجملة الإسمية قصيرة بطبيعتها، وهي تشكل من وجهة النظر الوظائفية، صيغةً تبسيطيةً للجملة الفعلية.

ومن جهة أخرى، فإن النشاط المضاد للعبارة يقود، كما رأينا، تارة إلى إختزال

٣٥- تجدر الإشارة إلى أن «القيمة المعطاة» لبعض المفردات، بسبب إرتباطها بخلفيات تاريخية معينة، يتطلب تحليلاً وإيضاحاً خاصين.

الجملة إلى شبه جملة أو مقاطع وجيزة ومبعثرة، أو إلى «إغراقها» في النص تارة أخرى. وفي الحالتين، فإن تركيب الجملة قد تعرّض للإختلال، وكان لابد لهذا الإختلال بالتالي، من أن يصيب وضوح العبارة.

غير أن هذا الجانب الهدّام من النشاط الحداثيّ يجد قاعدته، في الغالب، ونقطة إنطلاقه في هذه الإرادة النازعة إلى ممارسة فعل «تطهيريّ» أو «تبسيطي» للجملة. وهكذا، فانطلاقاً من هذا التحويل النحوي والبنائي للجملة الشعرية إلى النثر، يصبح بالإمكان تمييز شعراء الطليعة[٣٦] وتقسيمهم إلى «دلاليين» SEMANTICIENS وإلى «تركيبيين» SYNTACTICIENS.

ما هي، يا ترى، العوامل الحاسمة، والمباشرة، التي تكمن وراء هذا الطَّور من التحول اللغوي في الشعر العربي؟

إلى جانب الظروف العامة، الموضوعية والذاتية، التي توجه التحـــول الإجتماعـــي ـ الإقتصادي، والسياسي ـ الثقافي للحياة العربية، وكذلك إلى جانب ردة الفعل الثقافية والفنية الخاصة بالكاتب ـ وخصوصاً الشاعر ـ العربي في غمار هذا التحول، يمكن القول ان تبسيط الجملة الشعرية قد أثرت فيه وسهلته عوامل مباشرة كالأدب الأجنبي (مقروءاً بلغتِه الأصلية أو مترجماً)، والنثر، واللغة الدراجة.

١ـ **الأدب الأجنبي والترجمة**[٣٧]: سواء كان الشاعر العربي الحديث واعياً بالصعوبات النحوية والتعقيدات الأسلوبية للغة الشعرية التقليدية أم لا، فهو يبدو وقد وجد في الأدب الأجنبي مخرجاً ما لأزمته التعبيرية.

إن الأعمال الأجنبية قد بسطت له إمكانية المقارنة في الأقل. وهكذا يمكن القول أنه يدين بالعديد من التعابير البسيطة والموجزة التي بات يحفل بها شعره الحديث، إلى

٣٦ـ ينبغي ألا نتوهم، مع ذلك، ان الإختلاف بين الطرفين حاسم وقاطع. فالتشابكات والتقاطعات بينهما مألوفة، أولاً، ثم ان غالبية الشعراء الجدد يستمدون صفتهم كمحدثين من خلال الجدة الدلالية لأعمالهم الشعرية.

٣٧ـ يؤكد المستشرقون وكذلك اختصاصيو فقه اللغة العربية على غلَبة هذا العامل في جمالية النثر العربي المعاصر (تراجع المؤلفات المستشهد بها سابقاً في هذا القسم، وكذلك: «**المحافظة والتجديد في النثر العربي المعاصر**» لأنور الجندي ـ فصل الترجمة، ص: ٨٥٥). ويهمنا أن نشير إلى أن هذه المسألة لا تعنينا هنا إلا بحدود مساسها مباشرةً بميدان الجملة الشعرية، خصوصاً واننا سنتطرق إلى النثر العربي الحديث، نفسه، كعامل مؤثر في تحويل هذه الجملة (الفقرات التالية). يراجع القسم الأول، حيث دَرَسنا موقف حركة «**شعر**» من المشكلية اللغوية. وينبغي أن نُنَبّه في النهاية إلى التأثير الذي مارسته على الشعر والنثر العربيين لغة الكتاب المقدس في ترجماته الحديثة.

الإستثمار الواعي لإمكانية الإثراء هذه، ومما سهّل الإفادة من هذه العناصر وتكييفها وجود العديد من الصيغ المماثلة في لغة التخاطب اليومي .

فحين يقول شوقي أبي شقرا مثلاً : « **كلُّ ماءٍ باردٌ هذي السَنَة**[38] »، فإن من غير الممكن ألا نفكر بأثر أجنبي في العبارة ـ أثر شعري في الأقل ـ يبدو غريباً على الجملة التقليدية[39] عندنا ، وإن كان بسيطاً وممكن الفهم . ومع إن كلمة « السنة » تدفعنا ، كما هي مستخدمة هنا إلى التفكير باللغة العامية ، فأن تعبير « **كل ماء** » ، يضعنا ، في الحال ، خارج البنى المنطقية للغة العربية المحكية والفصحى . ويبدو هذا التأثير واضحاً في تعابير من نمط : « **سوفَ مالحةً ارشفكِ من بحرك**[40] » . فبالإضافة إلى الخرق النحوي المتمثل بفصل الفعل « ارشفك » من الأداة المُشيرة إلى المستقبل « **سوف** » ، فإن هذه الجملة تبين عن انزياح أكيد عن المنطق اللغوي التقليدي . فالجملة العربية لا تحتمل ، بسهولة ، ورود الصفة قبل الفعل ، حين يكون الفعل بصيغة المستقبل ومصحوباً بالأداة : « سوف[41] » .

وإذا كان هذا التعبير يقترب من البناء و « الأسلبة » Stylisation الشعرية ، ويبتعد قليلاً ، بالتالي ، عن حدود التبسيط « النثري » فالأمر ليس ذاته في جمل على غرار : « **كان يتأمل من الثقب ليرى إذا الحرب ستقع**[42] » . إن الخرق النحوي والمنطقي (الذي لا تكشفه تماماً الترجمة الفرنسية ، شبه الحرفية) يبدو واضحاً هنا ؛ فالشاعر لا يأخذ بما يقتضيه التعبير العربي من تلازم بين العبارة المبتدئة بـ « **إذا** » وفعل « **كانت** » ، وهو التلازم الذي سيحقق الإنسجام مع الشق الأول (**كان يتأمل**) .

٣٨- شوقي أبي شقرا « **خطوات الملك** » ، ص : ٢٨ .

٣٩- إذا أردنا الإلتزام بروحية التعبير العربي التقليدي تَوَجب القول : « **كل المياه باردة** » أو « **الماء كله بارد** » أو ببساطة : « **الماء بارد** » . (وهذا ما ينسجم مع القول باللهجة المحكية : « **الميّة باردي** » . فكلمة الماء وهي إسم ، واسم نوع في الوقت ذاته ، وتهب نفسها للجمع (المياه) ـ لا تمكّن من معاملتها كـ « وحدة » مثلما هو حاصل في المثال المطروح : « **كل ماء** » .

٤٠- أنسي الحاج ، « **لن** » ، ص : ٦٣ .

٤١- واضح أن التعبير « النظامي » سيقول : « **سوف أرشفك مالحة من بحرك** » . وحتى حين يقبل هذا التعبير بتقديم الصفة على الفعل ـ وهي صياغة جميلة أيضاً ـ فإنه لا يحتمل فصل « سوف » عن الفعل الواردة ، هي معه : « **مالحة ، سوف أرشفك من بحرك** » .

٤٢- هنا أيضاً ، كنا سنقول : « . . . **إذا كانت الحرب ستقع** » أو « . . . فيما إذا كانت الحرب ستقع » .

....
(•)
....

وإلى جانب هذا التأثير البنائي والمنطقي في البنية الداخلية للعبارة يمكن أن نشير إلى تأثير قراءة الشعر الأجنبي في الجملة العربية الحديثة تأثيراً شبه مباشر، ولا سيما في نطاق الأسلوب. وهذا ما تدل عليه الألفاظ والتعابير المستعارة، بكاملها، من الشعر الأوربي، وخصوصاً فيما يمكن أن ندعوه بـ «الألفاظ - المفاتيح» التي ترد، عادة، كافتتاحيات للجمل، أو تؤمن الربط فيما بينها. وعوضاً عن «الإفتتاحيات» التقليدية، بتنا نرى إلى الكثير من الأبيات الحديثة وهي تبدأ بألفاظ وتعابير تنتمي إلى النثر على نحو خالص. ويمكن أن نورد منها على سبيل التمثيل لا الحصر: «**أعرف**» و«**أرى**» و«**هنا**» و«**يجب**» و«**ينبغي**» و«**منذ**» و«**لو أستطيع**»، الخ...

ينبغي ألا يفوتنا هنا التذكير، أيضاً، بأن التأثير غير المباشر الذي مارسه الشعر الأجنبي قد جاء يدعمهُ عنصرٌ جديدٌ هو ترجمة النصوص الشعرية عن الفرنسية والانكليزية والروسية والاسبانية. ما من شك في أن ترجمة الشعر الغربيّ كانت قد بدأت قبل ولادة حركة الحداثة الشعرية؛ بيد أن مجلة «شعر» غيرت طريقة الترجمة ومنهجها عن قصد. ولم يكن المترجمون العرب قد اعتادوا على ترجمة النص الشعري ترجمة تقريبية فحسب، وإنما كانوا يقومون، فوق ذلك، بـ «تعريبه»، عن طريق صياغته بأسلوب عربي خالص، ومتكلف غالباً. في حين أن أعضاء «شعر» باحترامهم النص ومحافظتهم على بنيته الحرفية، كانوا يسعون، إلى القبض على خصائص الشاعر البنائية والحذاقة الأسلوبية لتركيبه الشعري[٤٣]. بالإضافة إلى إكتشاف أفكاره ومنحاه الصوريّ.

وقد انتقدت نازك الملائكة هذا الإجراء الأدبي بعنف، واعتبرته تحدياً، بل تجاوزاً، لمنطق اللغة العربية وعبقريتها الخاصة[٤٤].

وقد توقفت عند هذا النص المترجم عن جاك بريفير[٤٥]

(الحمار والملك وأنا

«L'âne, le roi et moi

• يعمد الكاتب هنا إلى مقارنة بين هذا البيت لأنسي الحاج وبين ما سيكون عليه لو تُرجم حرفياً إلى الفرنسية، مقارنة نحوية صرفية لم نر نقلها ضرورياً لقارىء العربية. وهذا ما اقتضى بعض التعديلات في الهوامش الأخرى الواردة على الصفحة. (المترجم).

٤٣- مقالة أسعد رزوق حول «ترجمة الشعر» - كتاب «الشعر في معركة الوجود»، ص: ١٤٧.

٤٤- «قضايا الشعر المعاصر» (حول «الترجمات النثرية للشعر الأجنبي) - ص: ١٢٨.

٤٥- «أغنية مايس» في مجموعة Histoires «حكايات»، ص: ٣٨. (نشرت الترجمة في مجلة «شعر» العدد ٩، ص: ٦٧).

سنكون أمواتاً غداً	Nous serons morts demain
الحمار من الجوع	L'âne de faim
الملك من الضجر .	Le roi d'ennui
وأنا من الحب)	Et moi d'amour»

ثم اقترحت ترجمة أخرى تراها أكثر إنسجاماً مع الروح والأسلوب العربيين: «أنا والحمار والملك سنكون كلنا أمواتاً في الغد. يموت الحمار من الجوع والملك من الضجر وأنا من الحب» .

إن من الطريف أن نلاحظ في هذه الترجمة وجود ثلاثة أفعال في حين لا يتضمن النص الفرنسي وترجمة «شعر» إلا فعلاً واحداً . هذا من جهة، ومن جهة ثانية أن ترجمة «شعر» تجمع خمس عشرة مفردة مع أداة العطف (الواو) المكررة مرتين، في حين نجد في الترجمة المقترحة من قبل الملائكة تسع عشرة مفردة مع أداة العطف نفسها، وقد تم تكرارها اربع مرات .

وفي كل الأحوال، يمنحنا هذا المثال فكرة عن الإمكانات والمحاولات الإسلوبية التي يمكن أن تحفزها قراءة الأدب الأجنبي ـ والشعر على وجه خاص مقروءاً في لغته الأصلية أو مترجماً ترجمة حرفية إلى العربية .

٢ـ النثر: كان على الشعر العربي الكلاسيكي، والنيو ـ كلاسيكي وحتى الرومانطيقي أن يستجيب إلى إلزامين لغويين أساسيين هما: الدّقة و «الفخامة» الشعرية . ولم يكن كافياً، بالنتيجة، الأخذ بالقواعد اللغوية واحترام قوانين الخطاب، وإنما كان يجب الإمتثال للنموذج الأصلي للأسلوب «الفخم» في البناء التقليدي، حيث الجملة الشعرية، المجمدة منذ قرون عديدةٍ، تقدم نفسها على هيئة شعارٍ أو كليشيةٍ مدعمة بزخارفها الطقوسية والإحتفاليّة .

ولذا كان من الطبيعي أن يتمكّن النثر ـ وهو الأكثر إختلاطاً بالحياة العادية وبالتالي الأقل إلتزاماً بالمعايير الموروثة ـ من أن يتحرر من القوالب القديمة بصورة أسرع من تحرر الشعر، وأن يبدأ تطوراً معيناً باتجاه التعبير الحي لا سيا أنه على صلة مباشرة مع الأحداث اليومية وحاجات الجماهير في شرائحها العريضة[٤٦] . وبفضل هذه الصلة بالذات، إستطاع النثر أن يمتص الكثير من التعابير الشعبية وتقنيات الأسلوب المأخوذة عن اللهجات المختلفة المتداولة في العالم العربي .

٤٦ـ يراجع الفصل المتعلق بالمشكلية اللغوية وموقف مجلة «شعر» في القسم الأول من هذه الدراسة.

ويجد هذا التفاعل تفسيرهُ في التطور المتسارع للنثر « الوظيفي » اليومي، قياساً إلى النثر الأدبي، الذي تعرض، مع ذلك، إلى نتائج هذا التطور وآثاره، فيما بعد.

هذا، حتى أن الشعراء المحدثين، الذين كانوا يحاولون الخروج من الأطر الجامدة للتعبير التقليدي كانوا يجدون أنفسهم منجذبين، بصورةآلية، إلى السهولة المتنامية التي حققها معاصروهم من كتّاب النثر. خصوصاً وإنهم لم يجدوا فيها وسيلة لتذليل صعوبة التعبير فحسب، وإنما، وجدوا فيها كذلك فرصةً لمواجهةِ « الفخامة » وتحدي « الكمال » و « التناغم » في اللغة الشعرية التقليدية.

ونحن نتذكر تلك القائمة العريضة من المفردات « المبتذلة » و « القبيحة »، أو « المتهورة » التي تنحدر في غالبيتها العظمى، من النثر المعاصر.

وليس الأثر « النثري » في بناء الجمل أقلّ وضوحاً وبديهية من هذا إطلاقاً. ولدى الشعراء الأكثر إندفاعاً في هذا الإتجاه، يمثل المجال اللغوي تجسيداً للبساطة الشعرية، حيث الجمال الشعري نفسه يتعدى لديهم الملمح الخارجي للخطاب[٤٧]. لهذا يظل على الصورة الشعرية، سواء أكانت ذهنية الطابع أم مشخصة، أن تهب نفسها للقارىء في عري اللغة. في حين أن الكلمات، منفصلة كانت أم مجتمعة، لا تتمتع إلا بالقليل من الأهمية، وهي تتلقى قيمتها وجمالها مما يمكن أن تمنحه أو تنتجه[٤٨]. أي أن بساطة الدال أو شفافيته هي، بنحو من الأنحاء، شرط أساسي لصفاء المدلول.

وفي الحقيقة، ما أن تتدخل موهبة الشاعر وبراعته حتى تكتسب هذه الأطروحة درجة من المصداقية. فلو تأملنا هذا البيت لمحمد الماغوط: « **منذ بدء الخليقة وأنا عاطل عن العمل**[٤٩] »، فإننا لن نجد فيه كلمة واحدة منتمية لقاموس « الفخامة » الشعرية. بل على العكس، إن كل ما فيه يستند إلى منحى بنائي نثري بصورة خالصة، إلى جانب الطابع « العاديّ » للمفردات. وحتى كلمة « **عاطل** » أو تعبير « **عاطل عن العمل** »، إنما يعودان إلى لغة الصحافة أو الكلام اليوميّ، وبالتالي لا يُحسبان، تقليدياً، على الأدب.

ومن جهة أخرى فإن التركيب الصوتي والوَقع الذي يولده البيت يفتقران إلى التناغم

٤٧- يميز أنسي الحاج في مقدمه لمجموعته « لن »، بين فئتين من الشعراء الذين يقربون النص الشعري من النثر الأولى نجد نموذجها في يوسف الخال الذي يحافظ، رغم ذلك، على مستواه الشعري والجمالي، والثانية في عبد الوهاب البياتي الذي يقترب كثيراً من « المناخ النثري ». (ص: ١١).

٤٨- أدونيس، « **محاولة في تعريف الشعر الحديث** » - مجلة « **شعر** »، العدد ١١، ص: ٨٥.

٤٩- محمد الماغوط، قصيدة « **الشتاء الضائع** » من مجموعة « **حزن في ضوء القمر** »، ص: ٢٧.

الموسيقي، ويُحدِثان «نشازاً» يسيء إلى التوازن الإيقاعي والميلوديّ للعبارة. مع هذا فإن الصورة الرائعة التي تنبثق من هذا التجميع «غير الجمالي» لا تبدو بحاجةٍ إلى تعليق. فقد توصل الشاعر بالفعل إلى افتداء العناصر المكّونة لبنائه هذا، بل وحتى إلى مضاعفة ما لديها من قيمة، عن طريق هذه الشُحنة الجمالية والجوهرية النابعة من إجتماعها، أو، بالأحرى، من الطريقة التي اجتمعت فيها هذه العناصر.

وفي الواقع، فإن المسافة اللغوية المحققة هنا، قياساً إلى اللغة الإستعمالية العادية، هي التي تضيء مختلف أجزاء هذا التركيب اللغوي.. مسافة تطبع العلائق المنطقية لهذه الأجزاء بالتحوّل وتدفعها إلى ما وراء ملمحها الخارجي. ويكفي أن نُبعد المصدر الدلالي لهذه الإضاءة المحَوِّلة (المتمثلة تحديداً بالمسافة المنطقية المحققة من خلال «سورة: «منذ بدء الخليقة»، لتسقط الجملة بكاملها في ابتذالية التعبير المباشر والنثري. كما يحدث لو قلنا، مثلاً: «منذ بداية العام» أو «منذ حقبة طويلة». وليست عبارة «منذ بدء الخليقة» (حتى في الفرنسية، ولكن على نحو أكثر وضوحاً في العربية) بأقل نثرية، بحد ذاتها، من عبارة «منذ حقبةٍ طويلة»، خصوصاً إذا «جردناها» من ايحاءاتها الدينية والاسطورية.

مرة أخرى، نجد أنفسنا، وبمنتهى الوضوح، بإزاء ظاهرة جليّة، تتمثّل بالبحث عن أبعاد الإنسان والعالم، والسعي للتوغل في دلالتهما من خلال «وسيلة لغوية» هي في متناول الجميع تقريباً. كما لو أن الشاعر الحديث إذ يحوّل ـ ولماذا لا نقول: «يَبْسِط»؟ ـ اللغة الشعرية إلى فقهها الحقيقي، أي مستواها الإجتماعي الحي، فإنه يجد نفسه أكثر تهيؤاً للإكتشاف العمودي لوعيِه الخاص ولرؤياه الشعرية.

٣ـ **العامية**: إن هذا يعيدنا، مجدداً، إلى مشكلة اللغة المحكية وعلاقاتها بحركة الطليعة في الشعر العربي المعاصر التي توقفنا عندها في فصل آخر من هذه الدراسة.

وقد رأينا عدداً من الشعراء المحدثين وهم يؤيدون تبنّي ـ أو في الأقل إستغلال ـ اللغة المحكية في التعبير الشعري[٥٠]. كما رأينا أن هذا الموقف لم يتكشّفْ مباشرة إلا بتشوّش ومن خلال مواقف نظرية، طوال الفترة التي تُعنى بها هذه الدراسة في الأقل[٥١]. مع هذا فقد مارست لغة المحادثة اليومية تأثيرها على الشعراء من خلال

٥٠ـ يُراجع القسم الأول، «مشكلة اللغة المحكية وموقف «شعر».

٥١ـ نذكّر بأن هذه الدراسة لا تغطي سوى الفترة المحصورة بين ١٩٤٧ ـ ١٩٦٥، والعام الأخير هو عام انغلاق مجلة «شعر». ويبدو هذا التذكير من الضرورة بمكان... خصوصاً وان يوسف الخال سينشر عام ١٩٦٧ مأساة شعرية باللغة الدارجة عنوانها «غريب في يوم أحد»، ظهرت في العدد الأول من «شعر» بعد معاودتها الصدور مرةً ثانية.

طريقين اثنين، أحدهما مباشر والآخر غير مباشر.

حين تكلمنا على النثر وعلى قراءة الأعمال الأجنبية، ألحنا إلى دور العربيـة المحكية في «هضم» الصيغ اللغوية الجديدة واستدخالها إلى لغة التعبير الأدبي. وفي الحقيقة، فقد كانت هذه العوامل الثلاثة: العامية، والأدب الأجنبي، والنثر، يتداخل أحدها بالآخر، وتمارس فيما بينها نوعاً من التفاعل يهب نفسه، في الختام، لاختيار الشاعر المسكون بإرادة التجديد وتبسيط التعبير.

ولذا يظل من الصعب دراسة تأثير كلٍّ من هذه العوامل بمفرده. فهي بإمكانها أنْ تشكل موضوعاً لدراسةٍ معمقةٍ ومختصةٍ ترتكز، قبل كل شيء، على تحليل النثر العربي المعاصر.

وتنبغي الإشارة إلى أن بالإمكان أن نتلمس، في بنية الجملة لدى بعض شعراء الطليعة، آثار التراكيب أو البنى العامية، المتحدِّرة من النثر مباشرة أو مداورة، أو المتسللة من تعابير أعجمية الأصول امتصتها العامية. هذا يعني أن المفردات «المحكية» لم تكن العناصر العامية الوحيدة التي غزت النتاج الشعري الحداثيّ، وإنما كذلك نمط التعبير المتداول، البسيط بطبيعته، مع كل ما يستتبعه من علائق بنائيـة ومنطقيـة خارجية[٥٢].

وقد تبعت هذه الظاهرة ظاهرةٌ أخرى أكثر خطورةً من حيث الاقتراب باللغة الشعرية من اللغة اليومية، وهي تتمثل بالإستخدام المباشر للهجة المحكية. وفي الواقع فان العديد من شعراء الجيل الجديد قد شرعوا بتطعيم قصائدهم المكتوبة باللغة الأدبية، بتعابير أو أمثالٍ أو ألفاظٍ مأخوذة بكاملها من العامية، ومميزة أحياناً بمعتكفات أو عناوين أو أقواس[٥٣].

إن هذا الإستخدام للغة المحكية ـ المجزأ ولكن الثرى بالدلالة على أكثر من صعيد

٥٢ـ يطرح السامرائي في كتابه المستشهد به من قبل بعض الأمثلة في أعمال الشعراء العراقيين الطليعيين. تراجع مثلاً ص: ١٥٣، ١٩٥٤ بخصوص بلند الحيدري، و١٧٤ بخصوص نازك الملائكة، و٢١٢ بخصوص البياتي، و٢٢٥، ٢٣٩ بخصوص السياب.

٥٣ـ الأمثلة على هذا وافرة، يراجع على سبيل التمثيل:

- أدونيس، «أوراق في الريح»، ص: ٧، ١٣٥، ١٣٧، ١٣٩.
- جبرا ابراهيم جبرا، «تموز في المدينة»، ص: ٣٠، ٥٩.
- بدر شاكر السياب، «أنشودة المطر»، ص: ٢٤، ٩٥، ١٢٤.
- عبد الوهاب البياتي، «أباريق مهشمة»، ص: ١٢، ١٣، ٣٨، ٨٢.
- نذير عظمة، «أطفال في المنفى»، ص: ١، ١٦، ٢٦، ٣٠، ٨٧ وتراجع خصوصاً قصيدته الدراماتيكية «جسر الموتى»، ص: ٥١.

واحد - إنما يعزز التدليل على همّ الشاعر العربي المعاصر الذي يدفعه إلى نقض ما يدعوه جاك بيرك بـ « اللغة المهيبة[٥٤] » وانماطها التعبيرية المعقدة.

هذا، في كل الأحوال، جانبٌ آخر من محاولة الشاعر العربي - التي لا زالت قيد الفعل - في أن يعيد إلى اللغة حيويتها وقوتها الحقيقية، بأن يعيدها إلى أرض الواقع الإجتماعي؛ وعن طريقه إلى قوانين الصيرورة التاريخية. لكن كيف يمكن أن نفهم، من ناحية أخرى، أن هذه المحاولة في أنسنة اللغة وإحيائها تتخذ، على مستوى النتاج الشعري وعلى مستوى الرسالة الشعرية، هيئة تجاوز، بل أكثر من ذلك هيئة انزياح إجتماعي - لغويّ؟

هذا ما نحاول الإجابة عنه في الفصل التالي.

٥٤- في مقدمته لانطولوجيا الأدب العربي (لوسوي) ص: ٩

(*)
الغموض الدلالي

جوانب المشكلة: ظاهرتا «الابهام والتناقض»

إذا تركنا جانباً تيار «الفوضى التركيبية» الذي ظل يمثله، حتى عام ١٩٦٥، نفرٌ معدودٌ من الشعراء ظلّوا يطرحون مشكلة تفهّم القصيدة ووضوحها على مستوى العلائق النحوية والمنطقية، وعلى المستوى «العضوي للكلمات» (كما يدعوه ج. مونان)[١]، أو «هندسة اللغة» (كما تفضل أن تدعوه خالدة سعيد[٢])، فإن جميع العلائم التي حرصنا على كشفها حتى الآن تشير إلى هذه النزعة العامة نحو التبسيط، بل ونحو «تعميم» الخطاب الشعري أحياناً أي تقريبه من العامة، وذلك في نطاق كلٍّ من القاموس الشعري والبناء الأسلوبي.

لكن ألا يشكل هذا الملمح الهام من ملامح التجديد اللغوي لحركة الحداثة عنصرَ تناقضٍ سافرٍ مع اثنين من أهم مميزات التعبير الشعري للطليعة، نعني بهما: «**التعقيد**» la complexité و«**الغموض**» l'obscurité؟

علينا أن نشير، أولاً، مع عز الدين اسماعيل[٣]، إلى الخلط الحاصل في العربية بين هذين المصطلحين: («**الغموض**» و«**التعقيد**[٤]»)، اللذين يمكن أن نحصر بينهما

(*) نأخذ هنا مفردة «**الدلالي**» Sémantique بالمعنى العريض للدالّ وفي إطار الجملة. ونقصد بـ «**الغموض الدلالي**» obscurité sémantique الإنزياح أو المسافة أو الإبتعاد الدلالي في الأسلوب، محقَّقاً إنطلاقاً من تركيب، أو بنية نحوية مبسطة (معيارية). نذكّر في النهاية بأن هذا العرض يعكف على الجانب «الإعلامي» لخصيصة سائدة في القصيدة العربية الجديدة، ألا وهي التعبير الرمزي والإستعاري. يراجع، بخصوص هذه التعابير، جورج مونان «مفاتيح لعلم اللغة»: G. Monnin, Clés pour la lingnistique, pp. 115, 171, 174.
وجان كوهن، «بُنْية اللغة الشعرية» (المدخل وفصل المشكلة الشعرية):
J. Cohen, Structure du langage poëtique.

١- مستشهد به من قبل كوهن في كتابه المذكور، ص: ٢٥.
٢- مجلة «شعر»، العدد ١٨، ص: ١٥٥.
٣- «الأصول الجمالية للنقد العربي»، ص: ٣٧٣.
٤- تشير كلمة «معقد» في العربية إلى ما هو معقد بالطبيعة، وما نعقده نحن (تعقيداً). أما «موركب» فتعني ما يجرى تركيبه وكذلك ما هو معقد بالطبيعة.

سلسلة كاملة من التعابير الدالة على الإنزياح وقلة الوضوح وصعوبة فهم اللغة الشعرية، كـ «الغرابة» و«الإبهام» و«الكثافة» و«التعمية»، الخ..

ومع أن الإستخدام الشائع لا يرينا أكثر من فارق بالدرجة بين هذين المصطلحين، فإن المبحث الإشتقاقي (في الفرنسية كما في العربية) يرينا فارقاً بالطبيعة بينهما، وهذا الفارق النوعي هو ما نتوقف عنده الآن من أجل تسهيل التحليل.

نلاحظ أولاً أن تعقيد التعبير الشعري يمكن أن يُدرس على مستويين: مستوى البناء العام للقصيدة باعتبارها عملاً خفياً، ومستوى بُنية الجملة الشعرية. وفيما يتعلق بالمستوى الأول لا يمكن لتبسيط الجملة الشعرية ـ أو ما دعوناه بـ «تحرير مادة اللغة» من صعوباتها ومن الزوائد الأسلوبية التقليدية ـ إلا أن يسهل عملية البناء المعقد، أي أن يساعد على ولادة بناء متميز بالإتساع، والتشعب، وتعدد الحركات، دون أن يكون بالضرورة عصياً، على الفهم. ويستند عز الدين اسماعيل إلى «ستوفر» Stauffer في كتابه عن «طبيعة الشعر» The nature of poetry ليعلن أنه إذا كانت القصيدة تتمتع بشخصية متميزة، وتُجسّد تجربة فرديةً عميقةً وحافلةً بقيم إنسانية، ومرتكزة إلى مادة رمزية وايحائية بنحوٍ مشخص، فإن هذه الشخصيّة ستكون معقدة بالضرورة[٥]. ثم يضيف أن التعقد الذي يشير إليه «ستوفر» يختلف عن الغموض، من حيث أن بإمكان جملة واحدة أن تتصف بالغموض، نتيجة لغرابة مفرداتها والإبهام الذي تولده.. في حين يظل بإمكان عملٍ فني معقدٍ أن يكون واضحاً وقابلاً للفهم[٦].

لكن بالمقابل إذا نظرنا إلى هذا المصطلح على مستوى الجملة، فإن المعنيين اللذين يشملهما يكتسبان درجة من القرب، لا تجعلهما متطابقين عن حقّ، مهما كان هذا القرب شديداً. وفي الواقع إنّ تعقيد الخطاب الشعري يمت بصلة «للتعقد» و«التعقيد» في الوقت ذاته. ويمكّننا الفارق الاشتقاقي والاستعمالي بين هاتين المفردتين من استخدامهما في تصنيف مختلف: فعدم قابلية الخطاب الشعري المعقد (تعقيداً) compliqué للفهم إنما تنبع من طبيعة بنيته غير السليمة، والمنافية لقواعد النحو التقليدية أو السائدة في الاستخدام الحالي. في حين أن صعوبة الفهم التي تكتنف الخطاب المعقد (تعقّداً) complexe تنبع بالأحرى من ضخامته وكثافته الدلاليتين. بتعابير أخرى، ودون أن

٥- كتابه المذكور، ص: ٣٧٣.

٦ـ المصدر نفسه، ص: ٣٧٤. وفي سابق آخر يؤكد رينيه حبشي على أن «غنى الشعر لا ينبع من غموضه، خلافاً لما يعتقده الذين لا يميزون بين العمق وبين الغموض». تراجع مقالته في المؤلف الجماعي: «الشعر في معركة الوجود»، ص: ١٠٣.

نوغل بعيدا في النظريات اللغوية البنيوية الحديثة، يمكن القول، فيما يتصل بالتباس المصطلح الذي يعبر عن طابع «الغرابة» في الشعر العربي الطليعي، إن عدم قابلية الإيصال أو قلتها في التعبير الشعري المعاصر تتمثل على مستويين من الإنزياح: الأول تركيبي syntaxique والآخر دلالي sémantique .

في ضوء هذا التمييز، يمكن أن نتعرف على التيار «التركيبي في حركة الحداثة. إن هذا التيار، إذ يقدم نفسه باعتباره معارضاً وهدّاماً ليس فقط للغة التقليدية، وإنما حتى للغة المتداولة لدى أقرانه المعاصرين، إنما يلتقي مع خصومه النيو - كلاسيكيين المتطرفين - ولو لقاء الأضداد - في تعقيد الأداة[٧] اللغوية. كما يمكننا هذا، من التعرف في الوقت ذاته، على الشعراء «الدلاليين» الذين ينطلقون من تركيب وبناء أسلوبي مبسطَيْن، ليبلغوا، في بعض الأحيان، مستوى التعبير النثري الوظيفي، معبرين عن أنفسهم بكلام معقد البناء، ومثقل بمخزون ثقافي ومدٍّ هائل من الإشارات والإحالات الفلسفية والفنية والتاريخية والدينية والأسطورية. إن هذا الثقل الدلالي الجوهري (أو المضموني)[٨]، الذي يعرب عن نفسه، بالطبيعة، من خلال صيغ بنائية أو لفظية جديدة مأخوذة عن الفرنسية أو الانكليزية، أو أعيد إحياؤها عن طريق حرف الكلمات عن دلالاتها[٩]، ينتصب حاجزاً بين النص الشعري والفهم «المتوسط»، أي بين رسالة الشاعر والمستوى العام للتلقي الثقافي التقليدي أو السائد في المجتمع.

هذا التعقّد الذي يميز اتجاهاً مهماً في حركة الطليعة الشعرية العربية، يتمفصل، مع خصيصة أخرى مجاورة، بل ويختلط بها: نعني بها خصيصة «الغموض» في التعبير

٧- نستخدم كلمة «أداة» instrument، المرفوضة من قبل متطرفي التحليل البنيوي وفي الوقت نفسه من قبل سيميائيي اللغة الشعرية، لضرورات تحليلية أولاً، وأخذاً بهدفيتها الإجتماعية التي يضعها بعض علماء اللغة عند مستوى «ما فوق - لغوي» extra - linguistique (يراجع كوهن، «بُنية اللغة الشعرية»، ص: ١٤٣).

٨- خارجاً عن الإطار الألسني، يمكن لهذا الثقل الدلالي أن يتمثل فيما يدعوه رنيه حبشي بـ «كثافة التعبير الحي» (مقالته المستشهد بها أعلاه) أو بـ «طبيعة الشعر الحديث» التي يصفها غالي شكري بأنها «تراجيدية أساساً ومعتمة»، بما يجعل منها مصدراً لـ «الشعر الغامض والمعقد تعقيداً عالياً» وليس لـ «الألعاب الإيقاعية أو اللغوية أو الصورية» (يراجع: «شعرنا الحديث.. إلى أين؟ ص: ١٢)، وثمة ملاحظتان أساسيتان تفرضان نفسيهما في هذا السياق:

أ- ليست كثافة التجربة الحية أو الطبيعة التراجيدية والمعتمة لرؤيا الشعر الحديث واحدة في كل العالم ولدى كل المجتمعات، وهي ليست في متناول كل حساسية فنية. أنها، قبل كل اعتبار آخر، تحصيل ثقافي، نوعي وكمي.

ب- سواء كانت هذه الألعاب الإيقاعية واللغوية والصورية تعبيراً عن هذه التجربة وهذه الرؤية أم لا، فهي تستحق التحليل بحد ذاتها.

٩- ليست هذه الصيغ الشائعة في النثر الحديث، والتي يدرسها فنسان مونتاي بدقة في كتابه «العربية الحديثة» مستخدمة في الشعر بطبيعتها النثرية، الخام، بالطبع، وإنما بعد تكيفها مع روح التعبير الشعريّ كما سنرى.

الشعري التي نضعها على مستوى مختلف ما من شك في أن الملمحين يعودان، كلاهما، إلى الميدان الدلالي، ولكنهما ينتميان إلى مستويين متمايزين: الأول جوهريّ (أو مضموني) والآخر شكلي. ويشكل الأول محلاً لتلقي الأفكار (أو الموضوعات والإشارات)،واستيعابها وبثها تبقى العلاقة بين الفكرة والتعبير، كما في النثر، عند حدود القيمة الإستعمالية أو الإيصالية، فيما يشكل المستوى الثاني منطقة « الإتمام » أو « الإعداد » الجمالي، أو الشعريّ ببساطة، كما لو كان الأمر يتعلق بمجرد حالةٍ وسيطة بين الفكر والرسالة المبثوثة، أو ـ من وجهة نظر ألسنية محضة ـ بين الدلالة والتركيب.

إن بإمكان هذه الأطروحة أن تثير اعتراض الشعراء أو منظري الشعر الحديث، الذين يؤثرون الكلام على « رؤية شعرية » وعلى مكوناتها اللغوية والفكرية[10]، والذين لا يرون في القصيدة إلا لغة غير قابلة للفصل عما تقوله، ومحتوى لا ينفصل عن الكلمات التي تعبر[11] عنه. هذا يعني أن اللغة الشعرية هي في الوقت نفسه **« ما هي » « وما تقوله »**، أي الدال والمدلول في آن معاً.

إن تصوراً كهذا سيطرح المشكلة في إطار إبداعي محض، ويجردنا من أدوات التحليل، حينما نحاول فهم المسألة على مستوى إجتماعي ـ لغوي يتعلق بإيصال الرسالة الشعرية (أو البلاغ الشعري) message poètique. وإذا كان الشعر الحديث، فيما « يقول نفسه »، يقول « خالقه » في الوقت ذاته ـ هذا الخالق الذي يصبح بمثابة « ذاتية منسحبة من العالم »، تكرّس على هذا النحو، بينها وبين القارىء، « غياب جميع الأفكار المشتركة واللغة المشتركة والثقافة الشعرية المشتركة[12] » كما يعبر أدونيس ـ فإنه سيظل حاملاً للمعنى[13] » كما يرد لدى جان كوهن، وبالتالي لنظام إشارات يمكنُ إيصاله. ذلك أن كل « ذاتية مطلقة »، إذا كان ثمة بالفعل ذاتية مطلقة، إنما تشكل لا ـ معنى، وعبثاً كاملاً، انطلاقاً من جميع وجهات النظر، وخصوصاً وجهة النظر اللغوية[14]. إن

١٠ـ « غالي شكري » شعرنا الحديث.. إلى أين؟ »، ص: ٨٩

١١ـ ادونيس « محاولة في تعريف الشعر الحديث » « شعر » العدد: ١١ ص: ٨٤.

١٢ـ أدونيس، المصدر نفسه، ص: ٨٦

١٣ـ « بنية اللغة الشعرية »، ص: ١٥٢

١٤ـ بعد تجربة طويلة في ريادة حركة الحداثة توصل يوسف الخال إلى الاستنتاج التالي: « يصطدم الشاعر في عملية الخلق الشعري بتحديين. الأول حدود اللغة: قواعد وأصولها التي لا يمكنه تجاهلها. اذا شاء أن يكون عمله ذا معنى لقراءة هذه اللغة، وذا وجود في تراثها الأدبي. والثاني أساليب التعبير الشعري المتوارث والمتبع في التراث الأدبي. وهي أساليب راسخة في الأذهان، وفي الذوق العام، بحيث يؤدي الخروج عليها، بغير أناةٍ ومهارةٍ وفهم، إلى افراغ القصيدة من حضورها... ثم ينتهي الى الخاتمة التالية بخصوص القصيدة التي تلغي إمكانية « التواصل بينها وبين الآخرين: » إذ ما نفع القصيدة، بل أي فلان، لولا هذه الصلة لولا حاجة الشاعر الجوهرية للوصول إلى الآخرين، وإلى نفسه مع الآخرين؟) مقالته: « مفهوم القصيدة » مجلة « شعر » العدد ٢٧ ص: ٨٢.

« الجملة الشعرية » والجملة العبثية تتصفـان في رأي كوهن « بالخروج » أو « الخرق » Impertinence ذاته، غير أنّ هذا « الخروج » قابل للإرتداد أو التحول الأولى، دون الثانية. « أي أن الجملتين (الشعرية والعبثية) لا تتشابهان بنيوياً إلا من وجهة نظر سلبية، أي بقدر ما يخرقان النظام القائم .... حيث لا يشكل الإنزياح أو المسافة بالنسبة للشعر إلا خطأ عمدياً يريد أن يبلغ من ورائه صوابه الخاص[١٥] ». ويضيف الكاتب: « إن المظهر العبثي للقصيدة ضروري لها، ولكنه ليس مجانياً مطلقاً. إنه الثمن الذي يتعين دفعه من أجل تحقيق وضوح من نمط آخر. فعن طريق « الصورة » يكون المعنى ضائعاً ومقبوضاً عليه في الوقت ذاته[١٦] ».

وإذن، فإن هذا الإفتراض في كون الشعر يقول شيئاً للجمهور هو ما ننطلق منه في تفحص مشكلة الإنزياح أو الخرق المنطقي، الذي إذْ يبتعد عن « عتبة الفهم » يحيل بلاغ المبدع متعذراً على الإيصال إذا ألغينا ما يقوم به الناقد أو المفسر من جهد خفي نفاذ. ولكن « الجمهور ليس مؤلفاً كله من مفسرين. وثمة نقطة حرجة للإنزياح، أو عتبة للفهم الواضح، تختلف ولا شك باختلاف القراء، لكن يمكن أن نُعزي إليها حدوداً متوسطة، تفقد القصيدة إذا تجاوزتها فاعليتها كلغة دالة[١٧] ».

بإمكان شعراء الحداثة بالطبع أن يستندوا في رفضهم هذه الأطروحة، على فكرة الفاعلية الجمالية[١٨]، أو الأثر الشعري الملهم[١٩]؛ هذه الفكـرة الأثيرة لـدى « ايليوار » Eluard، والتي تحيل « تجربة الواقع الشعري قابلة للإيصال دون أن تتم

١٥- المصدر السابق، ص: ٢٠٢

١٦- المصدر السابق

١٧- المصدر السابق، ص: ١٨٧.

١٨- تراجع « مشاكل علم اجتماع الأدب لالبير ميمي » في « محاولة في علم الاجتماع » لـ « ج. غيرفتش » (الجزء الثاني، ص: ٣٠٦).

١٩- إن شعراء ونقاد حركة الحداثة يرفضون مصطلح « المعنى » بالمفهوم المنطقي والدارج، ويعارضونه بسلسلة المصطلحات والردود المستخدمة في كتابات « اساتذتهم » وزملائهم من الرمزيين والمحدثين في الغرب. ويؤكد جاك بيرك، في هذا المجال، على خصيصة « الكلام العربي » المتمثلة بقدرته على « التحريض أو التحريك » (استشهد بها مونتاي في « العربية الحديثة »، ص: ٣٥٦). ويتعلق الأمر، في كل الأحوال، بالإشارة إلى التغير والتطور الحاصل داخل هذه « القدرة » نفسها، تحولا بوجزه حسين مروة بوضوح تام حين يتحدث عن اللغة الشعرية لدى ادونيس، قائلاً بخصوصها أن اللغة تبتعد هنا عن دلالاتها المألوفة، وما يتفق عليه القاموس، بل حتى عن مفهوماتها الشائعة في اللغة الأدبية والشعرية، لتصبح رموزاً مكثفة، وإلماحات موحية، ينفصل ظاهرها وباطنها بعضاً عن بعض بمسافة متعاظمة. (يراجع: مروة: « دراسات في ضوء المنهج الواقعي) ص: ٣٥٩). (تراجع كذلك دراسة السامرائي: « لغة الشعر بين جيلين »، (ص: ٣٠٠) و « محاولة في تعريف الشعر الحديث » لادونيس، « شعر » العدد ١١ ص: ٧٩.)

عَقْلَنَتها بالضرورة ، كما يرى جان لوى بدوان[٢٠] Jean Louis Bèdouin. هذه التعابير، المبسطة تقريباً ، هي ما نفكر فيه حين نسمع قول أدونيس : « اللغة في الشعر العربي القديم لغة تعبير ، أعني لغة تكتفي من الواقع ومن العالم بأن تمسّها مسّاً عابراً رفيقاً . ويجهد الشعر الحديث في أن يستبدل لغة التعبير بلغة الخلق »[٢٠] . غير أن هذا لا يلغي حقيقة كون هذه اللغة ذاتها تكرس انقساماً أو فارقاً بين « الأدوات التعبيرية وما نريد أن نعبر عنه[٢٢] » ، من جهة ، ومن جهة ثانية « تنافراً بين الشاعر والعالم والقارىء »[٢٣] .

إن هذا الملمح الأخير للتنافر، وهذه الهوة المتعاظمة بين البلاغ الشعري والجهة المتلقية هو ما يهمنا ، أكثر من سواه، في اللحظة الحالية . ومؤكد أن من يتحدث عن التلقي في الأدب، فإنه يتحدث عن « البث » و « الانبثاق » أيضاً ، لأنه إذا كان العمل الأدبي ـ والشعري منه خصوصاً ـ عبارةً عن فعل فردي حر بالمعنى الأكثر عمقاً للكلمة، وإذا كان الشعر، بتعبير آخر، هو « مَنْ يخلقه »، فإنه في الوقت نفسه من يُحفِّزُهُ ويغذيه، ونعني بذلك الإطار التاريخي بأبعاده الإجتماعية ـ الثقافية كلها ، المحلية والعالمية .

لقد رسمنا في القسم الأول من هذه الدراسة صورة هذا العالم الذي يتحرك فيه الشاعر العربي الحديث، ويتطور كفرد، ولكن أيضاً كحساسية وكقيمة جمالية وفكرية . وحاولنا ، في البدء، أن نعثر في هذا الإطار الأولي على جذور المسافة المتزايدة بين الشاعر الحديث وجمهوره، في حين نبحث عنها الآن في إطار بنائي خاص، لا يهمنا المحيط الإجتماعي فيه إلا باعتباره « متلقياً » destinataire للبلاغ الشعـــري ، يتمتـــع بمستوى معين من القابلية على تلقي الشعر .

ويتعين علينا أن ننظر إلى عدم قابلية اللغة الشعرية الحديثة للإيصال، أو انخفاض قدرتها على الإيصال، في ضوء هذا المستوى القِيَميّ المحدد من خلال نسبة القرّاء في العالم العربي ونوعية الثقافة السائدة[٢٤] .

نذكّر مرة أخرى أننا نتبنى مصطلح « التعقيد » للإشارة إلى انعدام الدقة النحوية ،

٢٠ـ « مدخل إلى الشعر السوريالي » (ص: ١٥) . Introduction à «la poésie surealiste» p: 15 .

٢١ـ « محاولة في تعريف الشعر الحديث » ، « شعر » العدد ١١ ص: ٨٥ .

٢٢ـ المصدر نفسه ، ص: ٨٨ .

٢٣ـ المصدر نفسه ، ص: ٨٦ .

٢٤ـ يراجع القسم الاول من الفصل الثاني . وكثيراً ما يتطرق جاك بيرك إلى هذه النقاط ، خصوصاً في « العرب من الأمس إلى الغد » (الفصول: ١ ، ٢ ، ١٠ ، ١٣) ومقدمته لانطولوجيا الأدب العربي .

وشيوع الاضطراب التركيبي، وبالتالي عدم قابلية الفهم الناتجة عن البنية الخارجية للّغة، يمثلها شعراء «الفوضى التركيبية» (يراجع الفصل الثاني من هذا القسم). في حين نحتفظ بمصطلّحي «التعقد» و «الغموض» لمستويين دلاليين متمايزين، أو مختلِفي الدلالة: فثمة مدلول مجهول ذو طبيعة جوهرية (أي لصيقة بالمعنى) وثمة دلالة عصية على القبض صادرة عن نظام علائقي يمكن أن تكون المعادل لما كان يدعى في البلاغة القديمة بـ «الاستعارة» البعيدة أو «الغامضة» بالمقابلة مع الإستعارة «القريبة» أو «الواضحة»[٢٥]. أي أن غموض التعبير الشعري، كما نفهمه هنا، إنما ينبع من طريقة تَمثّل بلاغ الشاعر، بل وحتى طريقة تقديمه.

وأخيراً، يحدث أن يكون الملمحان الإثنان منفصلين، أو مجتمعين وفاعلين معاً، وطبيعي في الحالة الأخيرة أن تبلغ صعوبة الإيصال ذروتها.

وإذْ نلح هنا على هذه المسألة، فليس فقط لمحاولة ايضاح نقطة هامة محاطة بالغموض حتى في قلب حركة الطليعة في الشعر العربي[٢٦]، وإنما للإلماح إلى أهمية «الثورة الحديثة» ومداها بالقياس إلى اللغة الشعرية التقليدية، من خلال نتائج هذه الثورة واستتباعاتها. إذ إن محاولة فهم الطابع غير الإيصالي لجانب مهم من الشعر العربي المعاصر[٢٧]، يجب أن تتحقق على ضوء هذه القطيعة الحاسمة مع مختلف المستويات الدلالية التقليدية.

مـا الجوانب أو الأبعاد المختلفة لهذه القطيعة؟

مع اننا سنجازف، عن وعي، بالوقوع في خطر الصيغ التبسيطية والأولية، فإننا نجد أنفسنا مضطرين إلى تفكيك العمل الشعري بغية القبض على العناصر التي تزودنا بالأمثلة اللازمة لهذا التحليل الجزئي. هذا خصوصاً وأن حيز هذا الفصل وطبيعته لن يتيحا لنا أن نعيد إلى العناصر وحدتها الشعرية والفنية الحقيقية، في كلية العمل.

٢٥- يراجع: «بُنية اللغة الشعرية»، ص: ١٣٠. ونجد في البلاغة العربية القديمة ذات المقابلة بين مصطلحات: الاستعارة «القريبة» و «المبتذلة» و «البعيدة» أو «الغريبة». يراجع «مجمع الأدب في فنون العرب» لليازجي، ص: ٩٩.

٢٦- غالي شكري، مؤلفَهُ المستَشهد بهِ سابقاً، الفصل الرابع، ص: ١٢١ - ١٢٢.

٢٧- في اللحظة التي بدأت فيها أزمة «شعر» بالتصاعد، تنبه يوسف الخال إلى ابعاد وخطورة هذه القطيعة التي يمكن أن تهدد مصير الشعر الحديث نفسه باكتسابها طبيعة متطرفة. هكذا تراه ينصح «الشاعر الأصيل» بأن «يعترف بقواعد لغته وأصولها. وبمبادىء الأساليب الشعرية المتأثرة بهذه اللغة والمتوارثة في تاريخها الأدبي، وفي الوقت ذاته يأخذ لنفسه قدراً كافياً من الحرية لتطويع هذه القواعد والأساليب ونفخ شخصيته فيها». («مفهوم القصيدة»، «شعر» - العدد ٢٧، ص: ٨٢)

• لنتأمل، أولاً، المستويين الدلاليين الاثنين اللذيـن اقترحنـا على أنفسنـا تنـاولهما بالتدقيق.

وينبغي أن نذكر أن هذا التدقيق والتفحّص إنما يتم على مستوى الجملة، وليس في نطاق المفردات الشعرية باعتبار أننا قد عالجناها في بداية هذا القسم. مع ذلك فإن التحليل الدلالي للجملة يفرض استعادة تلك القائمة الطويلة من «الكلمات ـ المفاتيح» «والكلمات ـ الرموز» (يراجع الفصل الأول)، مع الاستتباعات المختلفة، الظاهرة أو الضمنية، التي يجر إليها هذا القاموس الجديد في نطاق الجملة، أي في المحيط المباشر للكلمة المستخدمة، أو فيما وراء الجملة ذاتها. وهذا ما يفرض نفسه بحدة، خصوصاً أن النص الشعري الحديث لا يحتمل بسهولة أية محاولة لعزله إلى جمله المستقلة.

حين يدعونا شوقي أبي شقرا، عبر شخص اخته، إلى سماع صوت سيزيف: «**أصغي إلى سيزيف**[٢٨]»، فإننا نتوقف عند اسم هذه الشخصية، الأسطورية، والرمزية، المحكوم عليها بالعمل الأبديّ والعبثي، لنلاحظ نقطتين:

١ـ جدة الشخصية، في حد ذاتها، قياساً إلى التراث الثقافي العربي، إلى القارىء المتوسط المعتاد على هذا التراث. والذي تفتقر «إشارة» سيزيف لديه إلى مرجعها référence؛ وتكف بهذا عن أن تكون دالة، أي أن تكون ما هي؛

٢ـ إن شخصية سيزيف، التي يستحضرها الشاعر هنا، ليست وجهاً أسطورياً «خاماً»، فحسب، بل هي مرجع مشحون بقوة رمزية جديدة كوّنتهـا ونشرتها التيـارات الفكرية والأدبية المعاصرة في أوربا («**أسطورة سيزيف**» لألبير كامي). على هذا المستوى تكون القيمة الدلالية للأسطورة قد تجددت، بل «أعيد خلقها» في إطار ثقافي غريب عن الثقافة العربية كما هو غريب عن أصول الأسطورة ذاتها.

إن سيزيف الذي تدرج من مستوى «الإشارة» إلى «الرمز»، إنما يظل «دخيلاً» ليس فقط كدال، بل أيضاً كدلالة. إذ فضلاً عن أنّ سيزيف «**غير معروف**» في التراث العربي، فإنّ فرصة «**الإقرار به**» ضعيفة بدورها. الذهنية العربية التي تلخص تفاؤليتها المطلقة، إن لم نقل نزعتها القدريّة، في مقولة من طراز: «**الصبر مفتاح الفرَج**»، سيكون من الصعب عليها أن تدرك هذه العبثية الأبدية للمصير السيزيفي وهي لن تجد له أي مرجع مماثل أو قريب في تمثلها الخاص لمصير الإنسان على الأرض؛

٢٨- «**خطوات الملك**»، ص: ٤٠. وقد اخترنا هذا النموذج لبساطته النسبية في عمل شاعر لا يستخدم الأسطورة بكثرة.

بل على العكس، إنها ستؤكد على وفائها لطبيعتها «السامية» فتعارضه «بأسطورة» النبي أيوب، الذي أثبيت معاناته وتقبله للمحن بنعمة الخلاص.

يمكن الإعتراض على هذا بالقول: هل إن تمثل العالم والإنسان لدى العرب اليوم هو نفسه الذي كان سائداً لدى أسلافهم؟ وألا يجد الإنسان العربيّ في النصف الثاني من القرن العشرين في ظروفِ حياته الراهنة ما يمتّ بصلةٍ لهذا الشعور بالعبث السائد لدى معاصريه الغربيين؟

هذا الاعتراض لا يصح إلا في نطاق أقلية من المثقفين يتحسسون، أو جعلتهم الثقافة الغربية يتحسسون، رؤية معينة تبدو شبه منقولة.
ومهما يكن من أمر، فإن القول بشمولية مصير الإنسان الحديث، ووحدة رد الفعل الإنساني، لا يلغيان المسألة التي نعالجها هنا، والتي تنحصر، في الجانب المحدد من هذه الهيمنة الغربية، المزعومة شاملة، على الدلالية العربية، التقليدية أو الحالية.

وقد تعمدنا أن نعالج هذا البيت الأول لشوقي أبي شقرا وكأنه يشكل جملة مستقلة، لكي ندرس درجات التعقد الدلالي، في حين أنه يشكل جزءاً من مقطع يتكامل كما يلي:

أصغي إلى سيزيف
يمشي على البحار يا أختي»
ونلاحظ في العبارة الثانية (**يمشي على البحار**) إنبثاق صورة مرجعية أخرى هي صورة المسيح ماشياً على الماء. ويمكن أن نطرح الملاحظات التالية بهذا الصدد:

من وجهة النظر الدينية المباشرة أو الخام، لم يتم استحضار صورة المسيح هنا كما هي، وإنما عبر كونه «محققاً للمعجزات» و «ماشياً على الماء». ومع هذا، فمن خلال هذه الحقيقة، يجد المرء كامل الدلالة الرمزية والفلسفية لشخصية المسيح وهي تبطن النص. غير أنّ هذه الدلالة «المقصودة» والكناية التي ترافقها (التكنية عن المسيح بقدرة المشي على الماء) تظلاّن بعيدتين عن متناول المعرفة المتوسطة لعامة الناس عندنا. لايضاح هذا نذكّر بأن بدر شاكر السياب، الذي يحفل عمله، أكثر من اي شاعر آخر، بالاشارات الأسطورية، قد رأى من الضروري إضافة ملاحظات إيضاحية تحدد المرجع الذي يصدر عنه الرمز[٢٩]. واذا لم يكن بمقدورنا أن نحكم هنا على القيمة الشعرية أو

٢٩- يمكن التأكد من هذا في اغلب قصائد «انشودة المطر»، وخصوصاً «من رؤيا فوكاي» (ص: ٤٦) و «رسالة من مقبرة» (ص: ٧٨) و «العودة إلى جيكور» (ص: ١٠٨) و «رؤيا عام ١٩٥٦» (ص: ١١٦).

الفنية[٣٠] لهذه المحاولة الماوراء - نصية (الآتيـة مـن خـارج النـص) في «تقليص المسافة[٣١]» (أو الانزياح)، فإننا لا نستطيع إلاّ أن نثق بتقدير الشاعر لأهمية - وربما لضرورة - مثل هذه الإيضاحات، استبعاداً لعدم الفهم، أو في الأقل، كي لا يصبح النص حكراً على حلقة ضيقة من العارفين أو الشرّاح. ولذا فإن السياب يحرص، خلافاً لأبي شقرا، على أن يذكّر القارىء في هامش قصيدته «العودة إلى جيكور[٣٢]» بمعجزة المسيح المتمثلة بالسير على الماء.

إننا باعتبارنا بيتي شوقي أبي شقرا كجملة شعرية، أو كوحدة «جُمَلية»، نكون قد تفحصنا واحدةً من النماذج البسيطة لهذا الالتقـاء بين استحضـاريـن أسطـوريين (أو أسطوريين - دينيين)، أحدهما ظاهر والآخر مضمر، وهما مأخوذان في شكلهما وثقلهما الدلالي الحديـث أو المحدَّث» بتشديد الدال). هذا الإلتقاء هو بالذات ما يوفر لنا مثالاً على الكثافة الدلالية أو المضمونية للغة الشعرية الطليعيّة وتعقدها.

لنأخذ هذه الجملة، مرة ثانية، ولندرس الآلية التي أوصلت إلى تعقد دلالي ذي طبيعة شكلية اعتبرناها، آنفاً، كما لو كانت مصدراً لغموض هذه اللغة الشعرية:

«أصغي إلى سيزيف
يمشي على البحار...»

لقد رأينا أن المسيح لم يتم استحضاره هنا إلا في واحدة من «خصوصياته» أو «إشاراته». وليس بمقدور قارىء هذه الجملة - التي تتمتع بصياغة نحوية صحيحة كلياً - أن يقبض على العنصر الثاني من الاستحضار الأسطوري - الديني المتحقق فيها إلا من خلال جهد في تحليل الاسلوب ورده إلى عناصره (المتمثلة بالتكنية عن المسيح بفعل المشي على الماء). مع هذا يمكن أن نفترض ان قارئاً عارفاً بكل من سيزيف والمسيح سيقر، بسهولة، بوضوح عبارتين مبنيتين على هذا النحو: «أصغي الى سيزيف» و «المسيح يمشي على البحار». وبما إن هذه الخصيصة الإعجازية تعود، لدى هذا القارىء نفسه، إلى المسيح - هو ما سيخفض الانزياح إلى الحدّ الأدنى من الاستعارة الجارية -

---

٣٠- من وجهة النظر الفنية، يأخذ جبرا ابراهيم جبرا على السياب بالذات، وكذلك على يوسف الخال، هذه الطريقة التي تختزل، حسب مفهومه، «الرموز إلى أشارات». وهو يستند في هذا إلى تقييم يونغ Jung لهاتين الأداتين التعبيريتين. يراجع كتابه النقدي: «الرحلة الثامنة»، ص: ٦٠.

٣١- نستعير هذا المصطلح، ومصطلحات أخرى سترد في هذا الفصل، من جان كوهن في كتابه المستشهد به من قبل: «بنية اللغة الشعرية».

٣٢- «انشودة المطر»، ص: ١٠٨.

فإن بإمكان الجملة الثانية أن تتخذ الصيغة التالية: «إنه يمشي على البحار»، دون أن تفقد وضوح المرجع أو أن يزداد انزياحها بشكل ملموس. وتعود قابلية الفقرة للفهم أما إلى حقيقة كونها تعادل الفقرة الأولى مع وضع ضمير الغائب بدلاً من الأسم العيني، وأما نتيجة للمقارنة الضمنية: (إنه يمشي، كالمسيح، على البحار). هذا بشرط أن تتم المقارنة على المستوى «الخارق» ذاته أي أن تجيء ليس كانزياح في اللغة وإنما كـ«وقائع معجزة» كالقول: «القديس الفلاني يمشي، كالمسيح، على البحار».

غير أن المسألة ليست كذلك في الجملة التي نحن بصدد تحليلها. ان سيزيف الذي يقدم كرمز للإدانة المطلقة والفشل الأزلي، ينهض هنا في صورة مسيح جديد يحقق أفعال الآلهة، تعبيراً عن اقتداره وحريته. وبتعبير آخر، الشخصية الأولى إ[ن] هذا التضافر المرجعي تحل محل الثانية، مختطفةً أو مستعيرةً منها صفتها المعجزة، منكرة صفتها هيَ أو رافضة، بنحو من الانحاء، مصيرها الخاص، كمدلول أو دال.

وإذن لا يتعلق الأمر بغرابة «اشارات» أو رموز، أو بإفتقار إلى القيمة المرجعية أو إلى شهرة هذه الاشارات، بقدر ما يتعلق بعملية اعادة توزيع للأدوار الدلالية، وتعديل للعلائق الدالّة داخل بنية نحوية، وإذنْ تركيبية، صحيحة تماماً.

هذه العملية الدلالية، الشكلية هي، من وجهة نظر علماء اللغة، المجال الخاص بالبلاغة. فهي مطروحة في مختلف فروع هذا العلم الأدبي الذي يبدو أنه قد شاخ في فرنسا وفي أوربا، ولكنه لا يزال يهيمن على الثقافة الجمالية للقارىء العربي المتوسط حتى الآن.

وليست هذه البلاغة، لدى هذا القارىء، مجرد «فنّ حُسن القول»، وبنحوٍ جماليّ، وإنما هي، أيضاً، «علم القول الواضح» (علم البيان)، الذي نتحاشى بفضله تعقيد الدلالة حين لا يُعيّن الكلام الذي نقوله المعنى المراد بالضبط[٣٣]. إن هذا التعريف،

٣٣- يرد هذا التعريف لدى ناصيف اليازجي في كتابه: «الأدب في فنون العرب» الذي اكتمل في ١٨٤٨، وأصبح منذ ذلك الحين كتاباً مدرسياً، ظهرت طبعته الثالثة عشرة عام ١٩٤٨. هذا يعني إن هذا التعريف لا زال مأخوذاً به في التعليم الثانوي، فيما عدا بعض التعديلات الطفيفة في التعليم الجامعي للبلاغة. وفيما يخص هذا التعريف، يراجع مدخله لكتابة المذكور «(ص: ١)»؛ أما فيما يخص المفهوم التقليدي للتعبير بوجه عام، فيراجع، من بين مراجع اخرى:

ابن عبد ربه، (العقد الفريد) (ج ٢٤، ص: ٨٢، ٨٣)

- الجاحظ، «البيان والتبيين» حول «البيان والبلاغة» (ج ١، ص: ١١، ٢٤).
- ابن قتيبة، «مقدمة لكتاب الشعر والشعراء» (ومقدمة غودفروا - دومبين Gaudefroy Demonbynes، ص: ٣٠٣، ٣٠٤)
- ابن خلدون، «المقدمة» (الترجمة الفرنسية لمونتاي، (ص: ١٢٥٦-١٢٥٩-١٢٨١-١٣٠٧-١٣٠٨).

الذي يعود لليازجي في الحقيقة، يلقى لدى اليازجي نفسه تطويراً متدرجاً بحسب درجات الوضوح المطلوبة في القول: إن البيان، في نظره، هو العلم الذي نعرف به أن نعبر عن المعنى ذاته بكيفيات مختلفة وبدرجات مختلفة من الوضوح الدلالي[٣٤].

ويمكن أن نُدخل في هذه الدرجات المختلفة ضروباً عديدة من الكناية والتورية والمجاز، الخ... ونعرف للمجاز نفسه ضروباً عدة كـ «المجاز المركب» (أو الاستعارة المركبة) و «الاستعارة البعيدة» ونعلم، من جهة اخرى، أن عدداً من النقاد العرب القدامى الذين كانوا يُنعتون بـ «الأرستقراطيين» كانوا قد انحازوا إلى تعقد اللغة الشعرية وغموضها ضد السهولة النثرية التي نادى بها النقاد المدعوون بـ «العاميين[٣٥]».. لكن يبقى أن عمود الشعر الذي يمثل الموقف الوسط بين الطرفين، جاء استجابة للذوق التقليدي والموقف السائد في المجتمعات العربية، ليس المراحل القديمة وحسب، بل في الأزمنة الحاضرة إلى حد ما.

ويرى هذا العمود أن «افضل الشعر» هو ما يأخذ بالمعايير الثلاثة التالية: «مثلٌ سائر، وتشبيهٌ نادر، واستعارة قريبة[٣٦]». ووفقاً لقواعد هذا العمود، يجب أن تكون العلاقة بين حدّي التشبيه، وثيقة وواضحةً تجنباً للغموض والإبهام[٣٧].

مؤكد أن التيارين الرومانطيقي والرمزي، اللذين أثّرا تأثيراً واضحاً في الإنتاج الشعري العربي بعد الحرب العالمية الأولى، والسجال الذي دار بين هذين التيارين من جهة، وبين ممثليهم باعتبارهم مجددين وبين التقليديين[٣٨] من جهة ثانية، قد أسهم جميعه، في تعديل مستوى التلقي لدى القارىء العربي. ولكن الصراع بين أنصار الوضوح وأنصار الغموض الشعري لا يزال بعيداً عن الحسم، حتى الآن.. لا سيما أن المعسكر

٣٤- المصدر السابق، ص: ٨٧.

٣٥- يراجع «الأصول الجمالية للنقد العربي» لعز الدين اسماعيل (ص: ١٩٩، ٢٠١)، و «النقد الجمالي» لروز غريب (ص: ١٢٨)، و «لغة الشعر بين جيلين»، لابراهيم السمرائي فصل «اللغة وعمود الشعر» (ص: ١٢٧).

٣٦- تعريف «عمود الشعر» في «شرح ديوان الحماسة» للمرزوقي (ص: ٩، ١١).

٣٧- المصدر نفسه.

٣٨- إن بامكان مؤلفات عديدة أن تشكل مراجع أساسية في هذا المضمار، نذكر منها مؤلفات: طه حسين، ومارون عبود، والياس ابو شبكة، وميخائيل نعيمة، الخ... ورأينا من الأجدى الإشارة إلى المراجع الحديثة التي تعالج هذه المشكلة: منها «الاتجاهات الادبية في العالم العربي الحديث» لأنيس المقدسي، و «الرمزية والأدب العربي الحديث» لأنطوان غطاس كرم، و «الأدباء العرب في الاندلس وعصر النهضة» لبطرس البستاني، وخصوصاً: «النقد الحديث في لبنان» لهاشم ياغي.

الاول لا يقتصر على النيو - كلاسيكيين و « التبسيطيين » ، وإنما يضم كذلك العقائديين الذين ينتمون في جانب كبير منهم إلى الواقعية الاشتراكية.[٣٩]

صحيح إن هذا السجال ما يزال قائماً حتى اليوم في الغرب حيث يمكن الكلام على « انفصام بين الشعر وجمهوره، يشكو منه(...) الشعراء الشبان اليوم » ، وهو « نتيجة لتجاوز النقطة المحرجة للانزياح » ولـ « عتبة الفهم » التي قلنا أن « القصيدة تكف ، لما وراءها ، عن أن تسلك كلغةٍ دالة[٤٠] » . ولكن اذا انتبهنا إلى المستوى الثقافي المتوسط ، المرتفع نسبياً لدى الجمهور الغربي ، وللتطور البطيء نسبياً لهذا الفصام بين الشاعر والجمهور الذي « بدأ بالتكون مع الرمزيين[٤١] » أمكن أن نتصور مدى الخطورة التي تكشف عنها مثل هذه الكلمات لغالي شكري وهو واحد من أهم نقاد حركة الحداثة في الشعر العربي :

« من خلال النظرة التاريخية نستطيع أن ندرك الظروف الحقيقية للتجديد . فلا شك أن الثقافات الأجنبية ومدارس الشعر الغربي والبيئات الحضارية الجديدة، كانت جميعها من عوامل التجديد ، ولكننا نلاحظ أن حركات التجديد في جميع المراحل السابقة على حركة الشعر الحديث قد حافظت على جوهر الشعر العربي ، بينما نلاحظ في نفس الوقت أن الحركة الحديثة تقوم أساساً على رفض هذا الجوهر . فلا يقتصر التجديد فيها على استخدام الأسطورة أو الرمز أو لغة الحديث اليومي أو المشكلات الميتافيزيقية . . .

ولكنها غيّرت بالفعل من الاتجاه العام للشعر العربي ، وانعطفت به وجهة أخرى ، هي بلا ريب وجهة الشعر الغربي الحديث »[٤٢] .

ويضيف الناقد : « وإذا كانت حركة الشعر الحديث قد استلهمت حداثتها من مستوى الشعر الغربي ، فلأن هذا الشعر في عصرنا يمثل أرفع مستوى بلغته الحضارة الفنية في العالم الحديث . »[٤٣]

٣٩- يراجع في كتاب هاشم ياغي المستشهد به آنفاً فصل « الواقعية الجديدة » (ص: ٢٠٠) ، وكذلك : « لا هوادة » لعمر فاخوري و « الدراسة الأدبية » و « الأدب المسؤول » لرئيف خوري ، كما افصح محمود أمين العالم ، وهو واحد من ممثلي « التبسيط الواقعي عن وجهة نظره في نص شبيه ببيان نشره في العدد الخاص بمستقبل الشعر الحديث من مجلة « الآداب » (١٩٥٥) .
كما يعالج غالي شكري هذه النقطة من وجهة نظر ايديولوجية في كتابه « شعرنا الحديث .. إلى أين ؟ » ، ص: ١٦٢ ، ٢٣ ، ٢٧ .

٤٠- « بنية اللغة الشعرية » ، ص: ١٨٧ .

٤١- المصدر نفسه ، ص: ١٣٣ .

٤٢- غالي شكري ، « شعرنا الحديث . . إلى أين ؟ » ، ص: ١١٢ .

٤٣- المصدر نفسه ، ص: ١١٣ .

أن يكون « شعراؤنا الجدد لم ينقلوا أو يقلدوا ، بل هم سايروا قفزتنا الحضارية في بقية المجالات »[٤٤] لا يلغي حقيقة وجود هذه « القطيعة » مع الجمهور التي تحدث عنها أدونيس[٤٥] . فالكلام على « قفزة بنائية » هو تصريح بوجود هوة وشقة فعلية بين الماضي والمستوى الذي بلغته هذه القفزة؛ وسوف يكون من الخطأ الزعم بأن الخلفية الثقافية للمجتمعات العربية قد تعرضت لتحولٍ مماثلٍ ، قادرٍ على ملء الفراغ الذي خلفته الوثبة الشعرية والفنية الحديثة وراءها .

وفيما يتصل بهذه القطيعة مع التراث ومع الجمهور الحالي - والإثنان لا يفيدان إلا لشيء ذاته بما أن الأول لا يتمتع بالأهمية إلا بقدر ما يجري التعبير عنه على مستوى الثاني - فإن بالإمكان تصور الأسباب بصورٍ مختلفةٍ تبعاً للزاوية التي نتناولها عبرها . ولدى استعراض الأسباب ، يمكن الكلام على قطيعة التعبير الحديث مع المنطق الكلاسيكي (العالميّ والمحليّ في الوقت ذاته) ؛ وعلى الغوص الخلاق للحساسية المعاصرة ، الفنية وحتى الفكرية ، في عالم الحدس البرغسوني والحلم الذي اعاد تقييمه كلٌّ من فرويد Freud ويونغ Jung ؛ والعالم « غير اليقيني » لأنشتاين Einstein و « ما فوق - واقع » المثاليين الألمان ، أو هذه النزعة التي ربما كانتْ مستوحاةً منهم - في اعادة اكتشاف البواطن السرية لعالم الصوفية الإسلامية - الشرقية القديم . إن حدود هذا الفصل وطبيعته ترغمنا ، للأسف ، على اعادة المشكلة إلى إطارها اللغوي والأدبي (البلاغي) .

ولكن من أجل ألا يبدو حديثنا عن الجوانب الما فوق - لغوية حديثاً نافلاً وخارجاً عن الموضوع ، وكذلك من أجل ألا تبدو عودتنا إلى السياق الأصلي كما لو كانت تملصاً من المشكلات المطروحة ، وتركها معلقة ، فربما كان أفضل تفسير يمكن أعطاؤه للظاهرة ماثلاً في صفحة لجبرا ابراهيم جبرا (« من رحلته الثامنة ») ، والتي اذ تقدم قراءة دقيقة للعلائق الفكرية والنفسية - الفنية واللغوية ، فإنها ترينا إلى أية درجة تبدو الفواصل التي نضعها بين هذه الميادين باطلة وغيرَ مبررةٍ بالمرّة . إنه يقدم هذه القراءة من خلال عرضه للنظرية الشعرية « تي . إي . هيوم » T.E. Hulme قائلاً :

« . . . أما في الشعر[٤٦] ، فإننا نعي « تحقّق الإيصال المباشر » . ويفسر هيوم ذلك بقوله : « ثمة بيننا وبين الطبيعة ، بل بيننا وبين وعينا ، حجاب . وهو حجاب كثيف لدى الرجل العادي ، وشفاف لدى الفنان والشاعر . . . ولو كان في مقدورالحقيقة أن تتصل

٤٤- المصدر نفسه ، ص: ١١٣ .

٤٥- « محاولة في تعريف الشعر الحديث » ، « شعر » العدد: ١١ .

٤٦- « الرحلة الثامنة » ، ص: ٥٠ .

إتصالاً مباشراً بالحس والوعي، لما كان ثمة حاجة إلى الفن، أو بالأحرى لكنا كلنا فنانين ». فالفنان إذن هو الذي يولد منفصلا عن ضرورات الفعل، والذي، بفضل هذا الانفصال، يستطيع أن يستخلص من الحقيقة « شيئاً عجزنا نحن، للتصلب الذي في ادراكنا، أن نراه بأنفسنا ».

وهذا الرأي يذكرنا ولا ريب برأي شلي في مقاله « دفاع عن الشعر »، فنذكر تمييز شلي بين العقل، « مبدأ التحليل »، والخيال، « مبدأ الدمج »، حيث العقل هو « تعداد كميات معلومة مسبقاً »، والخيال هو « ادراك قيمة تلك الكميات، فرادى ومجتمعات ككل ». وهيوم يستخدم حتى ألفاظ شلي، لأن شلي ايضاً كان قد وصف الشعر بأنه نزع « حجاب المألوف عن الدنيا ». فهيوم، عن طريق برغسون، وجد نفسه منقاداً إلى ما هو، في حاصله، إعادة النص للنظرية الرومانسية في الشعر، وتوكيد جديد على الأفلاطونية الرومانسية. وحتى لو لم يعرف شلي المصطلحات البرغسونية، فإنه ما كان ليتردد في موافقته على الإيمان بأن قوى الحدس الشعرية تمكن الشاعر من الإمساك بحقيقة ما وراء الادراك المألوف، وإن هذا العالم لا يمكن الامساك به عن طريق الذهن وحسب.

والمشكلة التي تجابه الشاعر، كما يراها هيوم، هي إنه عندما يشق طريقه خلال العادات الذهنية التي تمنعنا عن رؤية العالم الحقيقي، يبقى عليه أن يكافح من أجل التعبير عن رؤياه المتفردة غير العادية بلغة لا تستخدم عادة إلا في التعبير عن الإدراكات المألوفة العامة. ولئن يصر هيوم على أن الإصالة بحد ذاتها ليست مهمة، فإن قصور اللغة العادية عن غرض الشاعر يجعل الاصالة ضرورة لا ندحة عنها. ولكي يستطيع الشاعر أن ينقل إلى القارىء المنحنى الدقيق لفكره وشعوره، ويكون أميناً في تتبع مرتفعات ومنخفضات حدسه، فإنه يضطر إلى ابتكار شكل جديد للتعبير. وهيوم يرى أن الذي يحرك الفن كله هو « شهوة للدقة ». فأنت تبدأ بتجربة ما فعلية أحسستها بحيوية ووضوح (يقول في محاولته وصف سيكولوجية الخلق الشعري)،« فتجد، عندما تعبر عن ذلك بلغة مباشرة، انك لم تعبر عنه أبداً. إنما أنت عبرت عنها تقريباً. وكل ما في العاطفة التي اختبرتها من تفرد لم يدخل في تعبيرك. فاللغة، لكونها جهازاً جماعياً، لا تنقل من العاطفة إلا ذلك الجزء المشاع بيننا جميعاً، وإذا كنت قادراً على رؤية الفردية الفعلية في ما اختبرته من عاطفة، فإنك لن ترضى عن اللغة، فتثابر على محاولة لوصف الأشياء على نحو يمنع المعنى من التهرب، ويفرضه على انتباه القارىء. ولكي تفعل ذلك، ستضطر إلى اختراع كنايات جديدة ونعوت جديدة ». وهيوم أمين في اتباعه برغسون الذي كان يعتقد أن الحدس لا يمكن التعبير عنه إلا بلغة من الصور والكنايات، فرغم أن

« لا صورة ثمة تقدر أن تحل محل حدس البقاء الزمني، فإن صوراً متباينة عديدة مستقاة من نواحٍ مختلفة شتى، قد تستطيع بتجميع فعلها في نقطة واحدة أن توجه الوعي نحو تلك النقطة بالذات حيث يوجد حدس معين لكي يدرك . فخلق قصيدة ما صراع دائم مع اللغة، بحث لا ينقطع عن الكنايات النضرة، تجميع لمستويات متباينة من التجربة، لكي يوجد الشاعر في وعي القارىء حدسه الأصلي. »

إن بإمكاننا أن نتطلع الآن بوضوح أكثر إلى المستويات الثلاثة التي يتجلى عبرها التعقد أو الغموض الدلالي، أي، بالتالي، صعوبة إيصال التعبير الشعري الحديث:

١ـ**المستوى اللفظي** niveau Lexical : نعرض هنا بإيجازٍ هذه النقطة التي عالجناها من قبل. وقد رأينا أن القاموس الشعريّ يتعرض، على هذا المستوى، إلى تحول مهم في قيمته الداخلية، إما عن طريق « انزلاق » معين في الدلالة أو ابتكار دلالي جديد (يراجع الفصل المتعلق بالقاموس والمفردات[٤٧])...، وإما عن طريق ارتقاء « الاشارة » إلى « رمز »، بسيطٍ أو معقدٍ، يبدو بحاجة إلى « ترجمة » أو إيضاح موجه للجمهور غير المطّلع. وهذا ما يدعوه ادونيس[٤٨] بشحن « المفردات بمعنى لا تحمله في الأصل أو لم تعتد أن تحمله ». وهكذا يكف البحر عن أن يكون « مشهداً » محضاً ليصبح سفراً ـ فراراً او مغامرةً ـ فراشاً للحب ـ قبراً أو نبعاً للتطهير. وبالقبض على مفاتيح هذه « الشحنة » الرمزية الجديدة يتمكن القارىء المتوسط من أن يحقق صلة بالدلالة أو التحريض المتضمن في أبيات حديثة كهذه:

أيها البحر، أيها الأمل ـ البحر »[٤٩]

أو « أيها البحر، يا صديق الجرح »[٥٠]

أو: « الطيور التي تحوم حول جثة البحر وتبكي »[٥١]

٢ـ**المستوى المضموني للجملة**[٥٢] niveau propositionnel substantiel : قبل أن

٤٧ـ تحت عنوان « الفوضى الدلالية » ـ وهو تعبير مستعار من شارل بيلات. وفي مؤلفه المستشهد به سابقاً: « العربية الحديثة » يبحث ڤنسان مونتاي هذا الجانب من الانزلاق الدلالي في اطار النثر العربي الحديث. (ص: ٢٠٠).

٤٨ـ « محاولة في تعريف الشعر الحديث »، « شعر » ـ العدد: ١١.

٤٩ـ يوسف الخال، « البئر المهجورة »، ص: ٦٧.

٥٠ـ ادونيس، « اوراق في الريح »، ص: ١٥٨.

٥١ـ محمد الماغوط، « حزن في ضوء القمر »، ص: ٥٤.

٥٢ هذا القسم من دراستنا مخصص للجانب الشكلي بوجه خاص، من اللغة الشعرية. لذا لا نطرق المستوى المضموني إلا على سبيل التذكير، وفي حدود علائقه اللغوية مع بقية مستويات التعبير الشعري.

تؤسس المفردات الجديدة عناصر دلالة، فإنها تزودنا بالخلايا المضمونية الأولى للنص ذلك إنه اذا كانت اللغة الشعرية ـ الحديثة على وجه التحديد ـ تمنح نفسها لنا كمجموعٍ معقدٍ متجانس، أي، بتعبير آخر، اذا كانت تمنحنا موضوعها ودلالتها (أو أثرها) في الوقت ذاته، فإن من الصحيح أيضاً إنه لكي يقبض المحلل على «ما يقوله» الشاعر، ينبغي عليه أن يعرف أولاً «عَمَّ يتحدث هذا الشاعر».

على مستوى المسألة الأخيرة، تبدأ في الحقيقة، الدرجة الثانية من صعوبة إيصال «البلاغ» الشعري الحديث. ففي مثال شوقي أبي شقرا الذي درسناه منذ حين: «أصغي إلى سيزيف ـ يمشي على البحار»، وجدنا إنه لكي نقبض على دلالة هذه يلزم، أولاً، أن نكون عارفين بشحنتها الرمزية الحديثة، وثانياً أن نتعرف على المسيح عبر واحدة من خصوصياته. مؤكد إننا نتعرف في «**يمشي على البحار**» على ظل ـ لكي لا نقول دلالة ـ المسيح، وتحليل هذه الكناية الاستعارية إلى عناصرها هو ما يمكننا من الوصول إلى هذا التعرف. مع هذا، فحيثما تكون فضائل المسيح المرتبطة بشخصية معروفة ومنتشرة (العالم المسيحي) تفقد الصورة تقريباً، طابعها الاستعاري وتُختَزل إلى مجرّد حالة «وصفية» لا اكثر وهذا ما لا ينطبق على العالم العربي، ذي الأغلبية المسلمة[٥٣]. لنشرْ في النهاية إلى أن هذه الجدة الدلالية لا تحقق على مستوى المفردة وإنما في نطاق جملة كاملة.

ومن ناحية اخرى، فإن الصورة الإجمالية التي تشمل البيتين المذكورين لأبي شقرا لا تهبنا جمالها فحسب، وإنما تفصح لنا عن رؤية، وإذن عن دلالة. ويرينا جان كوهن، بإقناع كبير، أن مقولة فاليري Valery الشهيرة «أن الشعر لغة في اللغة»، إنما تشير إلى اعادة بناء لـ «نمط جديد من انماط الدلالة[٥٤]» وبهذا كان يستطيع أن يعلن أن اللغة الشعرية مجردة من المعنى. وتفضيل أندريه بريتون للصورة» التي تمثل أعلى درجة ممكنة من الاعتباط» إنما يفسر نفسه لدى الشاعر ذاته على أنه «ما ننفق أطول الوقت من أجل ترجمته إلى لغة عملية[٥٥]».

وسواء كانت صورة أبي شقرا متمتعة بهذا المستوى الاعتباطي الذي يتحدث عنه بريتون، أم لا، فإن «ترجمتها» لا تتحقق إلا عبر مجموعة من الصيغ الملونة بالفروق. مع

٥٣ـ اذا كان الأمر هكذا بالنسبة للمسيح، فصورة سيزيف جديدة للجمهور العربي المتوسط دون تفريق.

٥٤ـ «بنية اللغة الشعرية»، ص: ١٣٤. وهذه النقطة هي ما تحاول تعكف عليه اطروحة المؤلف.

٥٥ـ «بيانات السوريالية»، ص: ٥٢.

هذا فإن جميع الفروق التي يمكن تصورها لا تقدر أن تزحزح محور الدلالة المحددة أو المقصودة، وهو «انبعاث» الإنسان المدان سابقاً و «ألمنته». وغني عن القول إنه فيما عدا أقلية مثقفة لا يمكن للجمهور «الشعري» العربي أن يترجم هذا الانبعاث والألهنة بسهولة إلى صيغ «فعلية»، اجتماعية أو وجودية. وإذَنْ فبإمكاننا أن نتصور صعوبة ترجمة مثل هذه الصورة أو الجملة إلى جمهور لا يمتلك المفهومات التي يمكن أن تفضي إليها الترجمة. وكما يقول علماء الالسنية الصورة محرومة هنا من «فضائها» (أو حيّزها) الاجتماعي، ومن «مصطلحاتها الدلالية[٥٦]».

كنّا قد أشرنا إلى أننا أخترنا نموذج أبي شقرا لبساطته النسبية والسهولة التي يمنح نفسه بها للتحليل. والواقع أن الشعر العربي الحديث يحفل بنماذج أكثر تعقيداً، وتشتمل مادتها المضمونية ونتائجها الدلالية على تنوع واسع من الأفكار والمفاهيم العصية على الفهم في غياب مستوى ثقافي يرتفع، ولو نسبياً، إلى مستوى التطور الحالي للحضارة الغربية التي تسّمى حضارة عالمية.

إن علينا أن نعمل في هذا المستوى، لنحدد دلالة العديد من الصور والإيحاءات في السياق الرؤياوي لكل شاعر طليعي. إذ كيف يمكن، في حالة شاعر كعصام محفوظ، مثلا، أن نرقى إلى هذه الرؤية عن عطالة العالم وعبثه عبر صور موضوعات وأشياء معزولة مثل «كرسي[٥٧]» و «جدار» أو «شمس ساكنة في نافذة[٥٨]»، كيف يمكن أن نرقى إلى هذه الرؤية اذا لم نكن على صلة من قبل بالتيارات الظاهراتية والوجودية والتحليلية ـ النفسية في الفلسفة والفكر والأدب المعاصر في أوربا؟

كيف يمكن، دون هذه المعرفة، أن نتلقى هذا الوجه النيتشوي، النَبَويّ، لمهيار الدمشقي؛ فهو إذ يرى في اللاتيّقن والحيرة مصدر ضوء ومعرفة للانسان المُنقِذ والخلاّق، فإنه يرفض جدار الشيطان والله[٥٩] في آنٍ معاً، وسط مجتمع يشكل اللون

٥٦- يُراجع غ. غراناي: «مشكلات علم الاجتماع اللغويّ» في مؤلّف غيرفتش المستشهد به سابقاً: «محاولة في علم الاجتماع» (ص: ٢٥٩).

٥٧- «أعشاب الصيف»، ص: ١٣

٥٨- قصيدة «الانتظار»، ص: ١٩ من المجموعة نفسها، الحافلة بصورٍ من هذا النوع.

٥٩- أدونيس، «أغاني مهيار الدمشقي»، ص: ٥٥

«لا الله اختار ولا الشيطان

كلاهما جدار» وتجسد شخصية مهيار، في هذا الديوان، الرؤيا الوجوديّة للشاعر نفسه. وقد حاول عادل ضاهر (استاذ الفلسفة في جامعة نيويورك) أن يوضح هذه الرؤية في ضوء تيارات الفكر الاوربي، في دراسة قيّمة ظهرتْ في: «شعر» ـ العدد الرابع والعشرين.

الأسود الشيطاني والأبيض الالهي فيه ليس فقط حدود الهوية الأخلاقية والروحية وإنما حدود الوجود الجسدي كذلك؟

إن الشعراء والنقاد المحدثين يلحون على حقيقة كون الشعر يشكل، بالاضافة إلى طابعه السحري والرؤيوي، ضرباً «أعلى» من المعرفة. يقول رينه حبشي[٦٠] إنه «يبصر ما لا يبصره العلم، ويدرك ما تحاول الفلسفة ادراكه ولا تبلغه، مع الأسف، إلا نادراً» وإذ يحاول هذا المفكر الشخصاني اللبناني أن يبين هذا «الضرب من الرؤية»، يقدم لنا إيضاحاً فلسفياً ـ شعرياً لهذه الآلية السرية: إنها تعمل وفق رؤيا موحّدة للعالم تفرض نفسها على وعي الشاعر «غير السطحي»؛ هذا الوعي الذي إذْ يكتشف وحدة الأشياء، وتآلفها، في «قلب التباين»، فإنه يستطيع مذ ذاك أن يدرك أن «الحجرة نبة صامتة» و«الزهرة نبة ملونة» و«الحيوان زهرة أكثر غرابة[٦١]».

هذا يعني أن قدراً من المعرفة الفلسفية والعامة ضروري من أجل الدخول إلى هذا الميدان.

٣ـ**المستوى الشكلي للجملة** niveau propositionnel formel: وهذا هو المستوى الذي يبحث فيه هذا الفصل على نحو أكثر تخصيصاً، مما يستدعي دراسته بمزيد من التفصيل. ومهما قال المرء عن مصادر الجدّة الموضوعاتية في الشعر العربي الحديث، فإن المشكلة العظمى لغموضه، ومن خلالها القابلية الإيصالية لهذا الشعر، إنما تكمن في شكله اللغوي أو التعبيري، وفي العلائق الشكلية التي تحدد دلالته. فلو كان الأمر يتعلق بمجرد ايجاد «موضوعات جديدة» أو «أفكار جديدة»، فإن التعبير اللغوي على مستوى النثر العلمي أو الاستعمالي كفيل بأن يجد لها صيَغاً إخبارية يمكن أن يفهمها جمهور أكثر اتساعاً. وإذَنْ، فإن التعبير الشعري عن الفكرة أو الموضوع هو المسؤول الأكبر عن هذه الشقة المتعاظمة بين بلاغ الشاعر العربي الحديث وبين جمهوره. ويمكن أن نحيل هذا التعبير الشعري، الذي سبق أن تأملناه عبر مختلف المصطلحات اللغوية والبلاغية، إلى العنصر الأكثر حسماً في شعر الطليعة، إلا وهو الصورة الحديثة في مختلف انماطها وتنوعاتها[٦٢].

٦٠ـ أدونيس، «محاولة في تعريف الشعر الحدي» («شعر» العدد ١١)، يوسف الخال، «افتتاحية» («شعر»، العددان ٤، ١٢)، ماجد فخري، «مادة الشعر» في المؤلف الجماعي «الشعر في معركة الوجود»، (ص: ١٠٩)، وفي المؤلف نفسه مقالة رنيه حبشي التي اعارت عنوانها للكتاب.

٦١ـ «الشعر في معركة الوجود» ص: ١٠١.

٦٢ـ يراجع، بخصوص أهمية الصورة في التعبير لشعري الحديث: رجاء النقاش، مقدمته لمجموعة أحمد عبد المعطي حجازي «مدينة بلا قلب»، جبرا ابراهيم جبرا «الرحلة الثامنة» وبالأخص مقالته المنشورة في ص: ٤٥، خالدة سعيد «البحث عن الجذور» وخصوصاً مقالتها عن أعمال أنسي الحاج (ص: ٥٦)، ومحمد الماغوط (ص: ٧١) وأدونيس (ص: ٨١).

وإذا ما أخذنا بعين الإعتبار الصورة الشعرية التقليدية، القائمة عموماً[٦٣] على الاستعارة القريبة أو التشبيه النابه، كدرجةٍ معيارية، فإننا سنكون قد أمسكنا بالمقياس اللازم لمعرفة الانزياح الذي حققته الصورة الحديثة، والتي سيستجيب شكلها المتطرف في حداثته إلى ما دعاه بريتون بـ «الصورة التي تمثل أعلى درجة ممكنة من الاعتباط».

وإذا ما تفحصنا نسق الصور في الشعر العربي الحديث وجدنا بين هذين الشكلين المتطرفين للصورة، التقليدية من جهة والحديثة من جهة ثانية، سلسلة متراتبة صاعدة، بدءاً من ولادة البيت الحر على يد الرواد العراقيين، بدر شاكر السياب ونازك الملائكة وعبد الوهاب البياتي. وفي الحقيقة، اذا كان البيت الحر قد اعتبر في تلك الفترة بمثابة ثورة على الإيقاع، فإن القصائد الأولى التي تحقق فيها هذا البيت، كانت تلتقي في بنيتها اللغوية مع الشعر الرومانطيقي ـ الرمزي، حيث لا تبتعد الصورة إلا نادراً عن العلائق المنطقية للدلالة، والتورية الشائعة والإستعارة القريبة، أو الرموز المستهلكة الشائخة.

• هذه ثلاث عينات من الصور التي كانت سائدة لدى شعراء تلك الفترة، لحظة تحولهم الحداثي:

«نعود إذَنْ في الطريق الطويل
تواجهنا الأوجه الجامدة
يواجهنا كل شيء رأيناه منذ قليل
كما كان في رقدة بارده

٦٣ـ يجب التأكيد على أن التراث الشعر العربي يحفل بالعديد من مبادرات التمرد والخروج على عمود الشعر، في هذا المجال كما في سواه. ويمكن أن نستشهد هنا بأمثال العديد من بار الشعراء العباسيين كأبي تمام والشريف الرضي وبشار بن برد، وقد أختار هؤلاء طريق الاستعارة البعيدة (أو الغامضة) وإذَنْ الغموض التعبيري. هذه الخصيصة التي أثارت استنكار العامة، دافع عنها العديد من نقاد الحقبة. هذا دون أن نشير بالطبع إلى اشعار الصوفيين الغامضة بطبعها.

يراجع بهذا الخصوص: عز الدين اسماعيل «**الأسس الجمالية للنقد العربي**» (ص: ١٨٦، ٢١٣)، ومقدمة أدونيس لديوان الشعر العربي (جـ ٢، ص: ١، ١٣)، وفصل «**مبدأ الغموض**» في كتاب «**لنقد الجمالي**» لروز غريب (ص: ١٣٨)، ومن بين الأعمال القديمة: «**الموازنة**» للآمدي (ص: ٢٣٥ ـ ٢٤٦). وتجدر الإشارة إلى أن بعض الرومانطيقيين والرمزيين قد جربوا مجدداً استعمال الإستعارة البعيدة بعد الحرب العالمية الثانية وحتى ولادة الشعر الحديث. وقد شكل الغموض الذي أشاعه في الإنتاج الشعري استخدام هذا النمط من الإستعارة ـ تحت تأثير الأدب الأوربي هذه المرة ـ موضوع مساجلات حامية بين مختلف اتجاهات تلك الفترة. يراجع بهذا الخصوص: بطرس البستاني «**أدباء العرب في الأندلس وعصر الإنبعاث**» (خصوصاً ص: ٢٥٤، ٢٥٧)، الياس أبو شبكة، مقدمته لديوانه «**أفاعي الفردوس**»، وكتابه «روابط الفكر والروح بين العرب والفرنجة»، (ص: ١٠٨، ١١٨)، وأنطوان غطاس كرم، «**الرمزية والأدب العربي الحديث**» جـ ٢.

نعود إذن لا ضياءٌ ينير

لأعيننا الخامدة

نسير ونسحب أشلاءَ حلمٍ صغير

« دَفنّاه بعد شبابٍ قصير »

نازك الملائكة[٦٤]

في ليالي الخريف الحزين

حين يطغى عليّ الحنين

كالضباب الثقيل

في زوايا الطريق

في زوايا الطريق الطويل

حين أخلو وهذا السكون العميق

تُوقِدُ الذكريات

بابتساماتك الشاحبات

كل أضواء ذاك الطريق البعيد

حيث كان اللقاء

في سكون المساء »

بدر شاكر السياب[٦٥]

« أنا والزمان سنلتقي

في ذلك الدير البعيد

حيث العيون الظامئات إلى الجديد

تبكي وتسأل: كيف مات تشوّقي

فأعود أرسم في الجدار خيالها

وأعود أمحوهُ

وأرسم من جديد

٦٤- من قصيدة « طريق العودة »، نشرت عام ١٩٤٩، ومثبتة في « الشعر والشعراء في العراق » لأحمد أبو سعد (ص: ٢٠٧).

٦٥- من قصيدة « في ليالي الخريف »، المصدر السابق، ص: ٢٤٠.

فإذا الجدار هوى سأرجع كالشريد

ومعي الزمان

وحبها

لنموت في الدير البعيد »

عبد الوهاب البياتي[٦٦]

ولم يظهر السياب والبياتي اهتماماً كبيراً بالتقنية الجمالية إلا في مرحلة متأخرة وبعد أن حقّقا نجاحاً نسبياً للشكل الإيقاعي الجديد. وهكذا ستبدأ الصورة البسيطة، التشبيهية أو المباشرة، بالتضاؤل في اعمالهما اللاحقة، منسحبةً أمام الصورة ذات الانزياح المتوسط أو الشفافية النسبية، كما في النماذج التالية:

ـ كقطرة المطر العقيم، أنا وحيد[٦٧] »

ـ ... » والقمر النحيل

كذبابة حمراء، يجنح للأفول »[٦٨]

ـ « شفاهك جرحٌ لا يزال دما يسيل

على وسادتنا طوال الليل » ...[٦٩]

ـ « طفل مصلوب وحمامه

تنقر قدميه »[٧٠]

ـ « كان نقر الدرابك منذ الأصيل

يتساقط مثل الثمار

من رياح تهوّم بين النخيل

يتساقط مثل الدموع

أو كمثل الشرار[٧١] »

٦٦ـ من قصيدة « نهاية »، « ملائكة وشياطين »، ص: ١٧٤ .

٦٧ـ البياتي، من قصيدة « عشاق في المنفى »، « أباريق مهشمة .

٦٨ـ البياتي، من قصيدة « موعد مع الربيع »، « أباريق مهشمة » ص: ٨٢ .

٦٩ـ البياتي، من قصيدة « الحريم »، المصدر السابق، ص: ١١٤ .

٧٠ـ البياتي، من قصيدة « الطفل والحمامة »، مختارات أحمد أبو سعد، ص: ٢٩٨ .

٧١ـ السياب، من قصيدة « عرس في القرية »، « أغنية المطر »، ص: ٤٧ .

ـ « وكأنَّ الليلَ قطيعُ نساء
الليل نهار مسدود»[72]

ـ « النازفون بلا دماء[73]
السائرون إلى وراء »

إذا كانت المسافة العلائقية تبدو قد اتسعت في النماذج الأخيرة، بين العناصر المكونة للصورة، فإن مرجعاً منطقياً إيجابياً أو سلبياً، يظل يحكم العلائق بين اطراف التشبيه، مشكلاً ضرباً من الاختزال للمسافة أو الانزياح الحاصل، ناهضاً بدور أساسي في تجميع الأطراف المتعارضة. ولا يوفر مثل هذا المرجع تسويغاً بنائياً وجمالياً للصورة وحسب، وإنما، يوفر إلى ذلك، درجة مرتفعةً نسبياً من الإيصال الدلالي.

وكلما كان عمل السياب[74] الشعري ينضج ويقترب من صيغته الأكثر اكتمالاً، كنا نرى إلى تعبيره وهو يلتحق بتعبير زملائه في حركة « شعر »، وينخرط في الاندفاع المدهش نحو الغريبة، وفي هذه « المطاردة المحمومة للشائق والعجيب ».

وفي الحقيقة، حتى عام ١٩٦٥ ـ وهو التأريخ المحدد لهذه الدراسة ـ وباستثناء خليل حاوي الذي انفصل عن تجمع « شعر » بصورة مبكرة (يُرَاجع القسم الأول / تأسيس تجمع « شعر ») ـ فإن شعراء التجمع هم الذين جسّدوا هذا النزوع إلى « صُوَرِيَةٍ » حديثة تقطع صلاتها بالاستعارة التقليدية لتختلق أُسساً جديدة للتعبير الشعري، تنزع فيها الصورة إلى أن تحل، كلياً محل المعايير المعتادة للغة.

وهذا هو ما دفع جبرا ابراهيم جبرا إلى السخرية من النقاد الذين تحاملوا على الشعر الحديث، مستندين إلى « مفهومات شعرية موروثة » جاء الشعر الحديث ليعمل على « قلبها » بغية « اكتشاف أرض شعرية جديدة. وهو يرى في هذا الشعر « ملاحة » في بحر الظلمات، الهدف منها اكتشاف « اميركا جديدة »[75]. بتعابير أخرى، إن الأمر بات يتعلق بخفضٍ متعاظمٍ لعلائق التفهّم العقلاني، وزيادة متعاظمة هي الأخرى للمسافة المنطقية، مع مراجع تمكّن من اختزال هذه المسافة على مستوى الفهم، اي مراجع تسهل « ترجمته إلى لغةٍ عمليّة » كما يعبر أندريه بريتون.

٧٢ـ السياب، من قصيدة « أغنية في شهر آب »، المصدر السابق، ص: ٢٢.
٧٣ـ السياب، من قصيدة « قافلة الضياع »، المصدر السابق، ص: ٥٩.
٧٤ـ أثناء هذه الفترة، وحتى ظهور مجموعته « سفر الفقر والثورة » عام ١٩٦٥، شهد البياتي وقفةً، ان لم نقل تراجعاً، في تطوره التعبيري، إذ اختار وجهةً مفرطة التبسيط، ترتبطُ بمرحلةٍ خاصةٍ من التزامه السياسي.
٧٥ـ « الرحلة الثامنة »، ص: ٧، ٨.

ومع إن أعمال شعراء راسخين كالسياب وأدونيس وخليل حاوي، قد تطورت، من قبل، في هذا الاتجاه، ففي قصائد محمد الماغوط تم الانعطاف الأهم والأكثر حسماً في التطور «الصّوريّ» للشعر العربي الطليعي. وبدءاً من هذا الانعطاف أخذت الصورة ذات الانزياح المرتفع بل الأقصى أحياناً، تبرز في انتاج شعراء الحركة.. بل تصبح مفتاح التعبير الشعري وعنصره الأساسي.

وفي هذه الفترة، صدرت مجاميع عديدة تشهد على هذا التطور التعبيري، نذكر منها: «**حزن في ضوء القمر**» للماغوط، «**أوراق في الريح**[٧٦]» و«**اغاني مهيار الدمشقي**» لأدونيس، و«**خطوات الملك**» و«**ماء لحصان العائلة**» لشوقي ابي شقرا، و«**لن**» لأنسي الحاج.

بديهي أن درجة الانزياح الاستعاري في هذه الحركة الصاعدة صوب الصورة «الاعتباطية» أو «المجانية» كانت تختلف بين شاعر وآخر، أو حتى بين قصيدة وأخرى للشاعر ذاته. غير أن ما نتوقف إزاءه الآن من هذا التنوع هو السياق الذي يمتد بين الشفافية الدالة أو الملهمة وبين العتمة التي تبدأ فيما وراء «عتبة الفهم» التي يتحدث عنها كوهن؛ هذه العتمة التي فيما كانت ترفعنا إلى موقع الخلاق أو النفسيّ - اللغويّ، فإنها كانت تتميز بـ «فوضى التأثير» على مستوى الجمهور المتوسطِ الثقافةِ في الأقل.

حين يقول الماغوط، مثلاً: «**نَعدو كالخيول الوحشية على صفحات التاريخ**[٧٧]»، نتوصل، على الرغم من الاستعارة البعيدة، أي على الرغم من التحرر النسبي في العلائق المقامة بين «الصورة» ومرجعها، إلى اقامة علاقة منطقية معينة بين العناصر الدالة من جهة، وبين هذه العناصر والدلالة التي تصدر عنها من جهة ثانية. ودون أن نتوقف ملياً عند التفصيلات، يظل بإمكاننا أن «نترجم» هذه الجملة، التي يمكن أن توحي لنا بالصيغ التالية: «إننا نخوض نضالاً صعباً، مراً، ودائماً» (أو «فريداً في التاريخ»)، أو: «إننا نتفلت، مذعورين، من قبضة الجلاد» أو، أيضاً: «أحرارٌ، ونعدو في حرية». غير إن الترجمة الأخيرة مستبعدة في السياق الشامل للقصيدة - هذا السياق الذي يلعب دوراً في خفض الانزياح. إذ إن الشاعر لن يتأخر عن أن يضيف: «**نبكي ونرتجف**». وفي الحقيقة فإن «صفحات التاريخ» تتمتع، دائماً، بمرجع يربط معناها بالواقع، و«بالمشاهد اليومية». وإن الوثبة المجنونة لـ «الخيول الوحشية» - على الرغم من الطابع المألوف للتشبيه، وهو هنا تشبيه مباشر- لا تعدم الشبه بما خَبِره

٧٦- يجدر النظر إلى القصيدتين الأخيرتين من هذه المجموعة، وهما مزيج من النثر والأبيات الحرة.

٧٧- «**حزن في ضوء القمر**»، ص: ٣٠.

المناضلون، الذين كان الشاعر واحداً منهم، وما عاشوه من إيمان مندفع متأجج، ومن ذعر نتيجة المطاردات البوليسية.

ويمكن أن نضع عند درجة الانزياح ذاتها صرخة العتاب الحيّ هذه: **«دمشق، ياعربة السبايا الوردية»**[٧٨]. في حين أنّ «ترجمة» الصورة التي تتلوها: **«من قلب السماء العالية أسمع وجيب لحمك العاري»**. تبدو أكثر صعوبة فهل يتعلق الأمر بمقارنة بين المدينة التي يجتاحها الطغيان، وبين «الأجساد العارية» لضحايا التعذيب في سجونه؟ ربما، ولكن لماذا وكيف يمكن سماع ارتجاف هذا اللحم العاري «من قلب السماء العالية»؟ وما الذي يمكن القبض عليه من «نحيب الأشجار البعيدة» هذا، ومن «الجيوش الصفراء» التي يسمعها الشاعر «تجري على ضلوعه»[٧٩]؟

هل يتعين، من أجل أن «تُستعاد» هذه «الدلالة الضائعة»[٨٠] أن نسعفها بأدوات نثرية من طراز «كما لو..»؟ إننا لن نحقق هنا إلا خفضاً كمياً للإنزياح أو المسافة، وستظل مشكلة الصورة قائمة بكاملها في النص.

وتواجهنا الحالة نفسها في قول الشاعر: **«حيث مائة عام تربض على شواربنا المدماة»، «مائة عام والمطر الحزين يحشرج بين أقدامنا»**[٨١].

وإذا كان الشق الثاني من هذه الصورة قائماً على إستعارة شديدة البعد، فإنه يظل يمثل، مع ذلك، إجراء دلالياً بمرجعٍ وحيدٍ، واستعارة بسيطة صادرة عن شَخْصنَة المطر، لا غير. في حين يشكل الشق الأول، إستعارة مركبة، إذ أننا لا نواجه فقطْ شخصنة الأعوام، وإنما نواجه معها هذه الإمكانية المنطقية التي تتيح لها أن «تربض» على «الشوارب» «المدماة» (لا ندري لماذا كانت مدماة!)بالإمكان القول أمام هذا النوع من الصور إن هناك أكثر من درجة إنزياح، أي أننا بإزاء إنزياح تعددي.

مع هذا، فإن كلا النمطين من الصور، وعلى الرغم من إنزياحه العالي نسبياً، يظل يحتفظ «بخيط إيصالي»، في الأقل عن طريق بنائه الإسلوبي، الذي يمكن من إقامة مبادلة بين الأدوار الدلالية. غير أن كلاً من النمطين ما يلبث أن يخلي المكان للصورة التي تقارب، وأحياناً تتجاوز، «ضفاف الفهم»، حيث تبدو العلائق بين الصورة وأصولها

٧٨- المصدر ذاته، الصفحة ذاتها.
٧٩- المصدر ذاته، ص: ٤٤.
٨٠- نذكّر بعبارة جان كوهن في أننا «نُضيع المعنى ونقبض عليه، في الوقت ذاته، عبر الاستعارة» «بُنية اللغة الشعرية»، ص: ٢٠٢.
٨١- «حزن في ضوء القمر»، ص: ٤٩.

المرجعية غائمة بل مراوغة لا يمكن القبض عليها ، وحيث يبدو التناقض فيما بين العناصر المعبر عنها ، أي بين حدود الصورة نفسها .

هاتان مجموعتان من الأمثلة التي تصور، تباعاً ، كلتا الحالتين :

ـ ١ ـ

- « وفي دمي نبع من الغبار[٨٢] »
- « فدَمي لونٌ غريبٌ وعصورٌ مقفرة[٨٣] »
- « الحربُ معطفُ الشهوة[٨٤] »
- « في أظافري تبكي نواقيس الغبار[٨٥] »
- « السهل يتسلق الجبل[٨٦] »
- « والقمر المجروح يأكله الغراب[٨٧] »
- « لم نقفزْ في نهر الأسماء[٨٨] »

- « بين أسناني خمسُ سفن من الدموع »
« وغزال يتأبط صحراءه كتلميذ[٨٩] »
- « لنبكي ، لنسمعَ رحيلَ الأظافر وأنين الجبال ،
لنسمع صليل البنادق من ثدي امرأة[٩٠] »
- « امزج بالنعمة الجريمة
ناسجاً رايةَ التراب
والضحى برماح الهزيمه[٩١] »
- « الشمس قبّرةٌ رميت لها
أنشوطتي ، والريح قبعتي[٩٢] »

٨٢ـ أدونيس ، « أوراق في الريح » ، ص : ١١١ .
٨٣ـ شوقي أبي شقرا ، « خطوات الملك » ، ص : ٣٩ .
٨٤ـ أنسي الحاج ، « لن » ، ص : ٢٥ .
٨٥ـ محمد الماغوط ، « حزن في ضوء القمر » ، ص : ٥٣ .
٨٦ـ يوسف الخال ، « قصائد في الأربعين » ، ص : ٥٢ .
٨٧ـ عصام محفوظ ، « أعشاب الصيف » ، ص : ٤٨ .
٨٨ـ نذير عظمة ، « أطفال في المنفى » ، ص : ٣٣ .
٨٩ـ محمد الماغوط ، « غرفة بملايين الجدران » ، ص : ٥٤ .
٩٠ـ محمد الماغوط ، « حزن في ضوء القمر » ، ص : ٥٠ .
٩١ـ أدونيس ، « أغاني مهيار الدمشقي » ، ص : ٨٢ .
٩٢ـ المصدر السابق ، ص : ٧٤ .

ـ « نحن قفّارٌ هنا في المطرِ
نفتح الفندق في وجه المجوس
في عيون الأنبياء
ككتاب الصُوَرِ[٩٣] »

ـ « والقمر الشرير
ينسلّ من شباكهم
ويرقدُ
فوق رؤوس خمسةٍ صغيرة[٩٤]
تأكل أحلاماً على الحصيره »

وإذا كان هذا النمط الأخير من الصور يشكل نسيجاً من الإنزياحات الأفقية، على مستوى العلائق بين حدود الصورة المنتجة ذاتها، والإنزياحات العمودية على مستوى العلائق التي تنظّم الطبيعة المجازية لكل واحد من هذه الحدود (استعارة ـ مرجع منطقي)، فإنه لا يشكل مع ذلك الصيغة النهائية أو القصوى لتعقد الصورة في الشعر العربي الحديث.

إن المستوى الذي يمكن أن نتطلع فيه، بوضوح، إلى تعقد دلاليٍّ شكلي حقيقي، هو ذلك الذي تتجاوز فيه الصورة إطار الجملة الأساسية والجمل التابعة لها، لتنبسِطَ على كامل القصيدة. وتقدم هذه الصورة نفسها إما كصورةٍ رئيسية (صورةٍ ـ أم) تؤطر كامل النص الشعري، مشكّلةً بهذا خلفيةً للوحة ترتبط لها كل الصور الأخرى الثانوية، وتجد فيها ضماناً لتمفصلاتها المتعددة (كالمطر والنهر وصورة الصلب لدى السياب مثلاً[٩٥]، والطوفان ومشاعد الموت والإنبعاث لدى ادونيس[٩٦])؛ وإما كخيطٍ جامعٍ ولكن متقطعٍ تبدو ظهوراته المتعددة شبيهة بالومضات المبعثرة في القصيدة (جود الأشياء والذوات لدى عصام محفوظ، والتشرد والطفولة لدى الماغوط[٩٧])؛ وإما، في النهاية، كحكاية خيالية تتنامى وتكتمل على إمتداد قصيدة تكبر بصورها المشهدية

٩٣ـ شوقي أبي شقرا، « خطوات الملك »، ص: ٦٤.
٩٤ـ عصام محفوظ، « أعشاب الصيف »، ص: ٥٢.
٩٥ـ تراجع لدى السياب مثلاً، في « أنشودة المطر »، قصيدة « أنشودة المطر » (ص: ٦٠) و « النهر والموت » (ص: ١٤١) و « المسيح بعد الصلب » (ص: ١٤٥).
٩٦ـ قصائد: « نوح الجديد » (ص: ١٢٨) و « البعث والرماد » (ص: ٥٧) في مجموعة (« أوراق في الريح »).
٩٧ـ سبق وان استشهدنا بأغلب قصائد هذين الشاعرين.

المختلفة (قصائد شوقي أبي شقرا).

مؤكد أن الصورة الرئيسية أو المعقدة لهذا النمط الأخير من القصائد تسهم، في حضورها وظهوراتها المتعددة، بإضاءة مناطق معتمة من النص الشعري، مزوّدةً القارىء على هذا النحو بـ «عناصر تذكير إشاريّ» بالدلالة العامة؛ ولكن علينا ألا ننسى أن مثل هذه الصورة لا تتكرر بصيغة واحدة، كلازمةِ الأغنية إلا نادراً. إنها تقدم نفسها عند كل عتبة، في تطور القصيدة، وقد شحنت ببُعدٍ جديدٍ تمَّ إكتسابه في الطريق، وبالنتيجة بدرجة إضافية من الغموض في معظم الأحيان.

وفيما يختص بالنمط الأخير «النادريّ» (من النادرة أو الحكاية) لأبي شقرا على نحو خاص، يمكن القول إن درجة غموض النص تتضاعف مع تطور القصيدة، حتى ذروة التحقق النهائي. وسنأخذ كمثال على هذا قصيدته «ساقية السجن»:

«قفصي فيه ثياب السجناء
وأنا أركع كي أغسلها
بخمور المائده
بأباريق الرجاء
عندما أبدأ أدعو حارسي
أبصق الأشعار في كل هواء
وعلى رجليه ألقي
كل أحلامي العفيفة
إنني ساقية السجن الضعيفه
وحياتي بارده
كدنانير الخليفه[٩٨]».

إن الأمثلة على هذا النمط ليست وافرة. وبإمكان التساؤل: كيف إستطاع النقد الشعري لحركة الحداثة أن يكمل واحدة من مهامه الأولى المتمثلة، كما تحددها خالدة سعيد على نحو صائب، بـ «ترجمة غموض الشاعر[٩٩]»، عن طريق اللجوء إلى إستغلال جميع المعارف التي تمكّن من فهم الشعر، وإيصال هذا الفهم إلى القراء[١٠٠]. ومع إعترافنا الكامل بالدور الإيجابي للنقد ـ وأكثر من هذا للجهود التوضيحية للشعراء أنفسهم ـ في

٩٨ـ شوقي أبي شقرا، «خطوات الملك»، (ص: ٧٠).
٩٩ـ «البحث عن الجذور»، ص: ١٤.
١٠٠ـ المصدر نفسه، ص: ١٥.

توسيع حلقة الجمهور «الحداثي» التي كانت جدّ ضيقة في البدء، يمكن القول ـ بإيجاز ـ ان التوجه العام لهذا النقد كان ينزع ـ بفعل هاجس التعميق أو غير ذلك من الأسباب ـ إلى أن يصبح «أكثر غموضاً من القصيدة ذاتها[١٠١]». وما من شك في أن الإرتفاع المتسارع للمستوى الثقافي للأجيال العربية الفتية، والإهتمام المتعاظم الذي باتت تبديه للتيارات الفكرية والفنية الحديثة في العالم، هما الملمحان الأساسيان اللذان ينبغي أن نبحث فيهما عن سرّ إستمرار القصيدة الحديثة، وفوق ذلك عن تطورها السريع وغير المتناسب أحياناً[١٠٢].

لقد حاولنا في الصفحات السابقة أن نوضح، بإيجاز وبأبسط الوسائل، هذه النزعة المتعاظمة صوب التعقيد والغموض الدلالي في الإنتاج الشعري للطليعة. ومنذ البدء أشرنا إلى المفارقة المتمثلة في هذا الإلتقاء التعارضي بين نزعة الغموض هذه وظاهرة التبسيط، «التعميمي» أحياناً، في مجال المفردات والبناء التركيبي والأسلوب.

وحاولنا في فصلنا المخصص للنقطة الأولى أن نفهم هذا التناقض في نطاق الإبداع الشعري، أي من وجهة نظر التجربة الشخصية للشاعر. وذكرنا بهذا الخصوص، أن الشاعر الحديث، بتحريره «مادته الأولى» (أو الخام) إنما يجد نفسه أكثر تهيؤاً وأكثر «تسلحاً» ـ إذا جاز التعبير ـ ليشرع بالإستكشاف العاموديّ للغة، أي لاستكشاف رؤياه الكيانية الخاصة. لكننا نتبين في الحال أن للمشكلة بعداً آخر من طبيعة ثقافية ـ إجتماعية: إذ كيف تمكن المصالحة بين لغة الواقع من طبيعة «النيء» أو المباشر ولغة ما يدعوه السورياليون بـ «الواقع الشعري[١٠٣]»؟ كيف تمكن المزاوجة بين الأداة الإيصالية التي أوجدها وبلورها المجتمع والعالم، وأداة الوعي الملتبس أو أداة الرؤية العميقة أو التنبؤية، التي إذْ تستكشف هذا المجتمع وهذا العالم وتخترقها بنورها الخاص، فإنها تحاكمها وتتجاوزها.

هل يجب أن نعدّ هذا ضمن الدعوة السوريالية الشهيرة إلى «صهر المتناقضات[١٠٤]»؟ إننا، دون أن نقلل من قيمة هذا السياق الدادائي والسوريالي الذي

١٠١ـ المصدر نفسه، ص: ١٤.

١٠٢ـ نذكّر مرة أخرى بأن الشعر العربي الحديث يسجل في اللحظة الحالية مستوى من التطور يتجوز في العديد من النواحي هذا الذي تتوقف عنده معايناتنا في هذه الدراسة.

١٠٣ـ جان ـ لوي بدوان «الشعر السوريالي»، (ص: ١٤، ١٥).

Jean - Louis Bédouin, «L. poèsie surréalist».

١٠٤ـ المصدر نفسه، (ص: ١٥).

يمكّن من تحقيق لقاء بجي بين فنطاسيا المخيلة وبين « العامية » اللغوية ، نرى من الواجب البحث عن تفسير آخر، إجتماعي ولغوي، ضمن الإطار المحلي الذي وُلدت فيه الظاهرة وفيه تحاول أن تنمو.

ليس من طموح هذه الدراسة أن تجيب على هذه الأسئلة على نحو منهجي؛ لكنها تقترح على نفسها، بصورة أساسية، أن تطرح المشكلات على هيئة معاينات، وأن تحدد بعض المعالم التي قد تسهم في توجيه أبحاث مستقبلية نأمل قيامها . ونعتقد أننا قد وَضعنا مثل هذه المعالم والإشارات في القسم الأول من هذه الدراسة، المتعلق بالإطار التاريخي (والإجتماعي - الثقافي)، وفي القسم المخصص للبنى اللغوية. وهكذا نرى أنه يجب الإحتراز من إحالة « تنقية » الخطاب الشعري على مستويات المفردات والبناء، إلى مجرد محاولة لتقليد المسيرة السوريالية أو الحديثة في الغرب (وهذا ما لن يكون مجرداً بدوره من دلالة إجتماعية ونفسية - فلسفية)؛ كما ينبغي أن نرده إلى مجرد ضرورة ملحة في تسهيل وسائل التعبير (أو ما يدعى بالإقتصاد اللغوي)، ولا إلى هذه الإرادة في تحطيم « الهياكل الأسلوبية » المتوارثة أباً عن جدّ (أو التمرد ضد التراث، وضد الرومانطيقية والكلاسيكية)؛ ولا إلى همّ - أو ضرورة - الإلتقاء مع وسائل التواصل الجماهيري. إن مجموع هذه العوامل، وعوامل أخرى سواها، هو ما يجب أن نعود إليه، للبحث عن أسرار هذه الوثبة التي لا يمكن مقاومتها أو ردّها، صوب الكلمات الحية وحتى الدراجة، وصوب العبارة ذات التركيب البنائي المبسط.

لكن إلى جانب هذه العوامل التي تظل مشتركة لدى سائر المجتمعات، ثمة عامل خاص بالشعراء والكتاب العرب، يمكن أن يكون أكثر حسماً من سواه؛ إلا وهو عامل الثنائية اللغوية (diglossie[١٠٥])؛ هذا العامل الذي سبق أن طرقناه من قبل، والذي يدفع اللغة الأدبية (المكتوبة) إلى أن تكون أكثر قرباً من اللهجات المحكية حالياً في العالم العربي. ولا يتعلق الأمر بالنتيجة، بتقاربٍ بسيط بين مستويين للغة واحدة، أحدهما كُتُبيّ (تقليدي) والآخر حيّ، كما يبين ت. س. إليوت[١٠٦]، وإنما بمحاولة تبذلها اللغة الفصحى للحفاظ على نفسها - عن طريق تبدل داخلي (إشتقاقي وصوتي) - من شرور تنازلٍ يذهب إلى اللقاء مع المستوى الأكثر علّواً من الأشكال اللغوية المحكية، التي تتمتع، بطبيعتها، ببنى بسيطة وأكثر تطابقاً مع ضرورات الحقبة الحديثة ومزاجها. هكذا نستطيع القول إن اللغة العربية الفصحى، فيما تحاول أن تبقى ذاتها، إنما

١٠٥- هذا الإصطلاح من وضع كمال يوسف الحاج (يراجع « العربية الحديثة » لمونتاي، ص: ٦٧).

١٠٦- سنبحث في هذه الظاهرة، وكذلك في وجهة نظر « إليوت »، في القسم الثالث من هذه الدراسة، في فصل: « نحو تفسير لغوي - إيقاعي ».

تنزع شيئاً فشيئاً إلى أن تصبح لغة أخرى بفعل ضغط اللهجات المحكية من جهة، وبفعل التأثير غير المباشر للغات الاوربية، من جهة ثانية[١٠٧]. ومن هنا، وفي ضوء هذا المعطى المحلي، سيكون من الخطأ التفكير بأن إتجاه الشعراء المحدثين إلى تبسيط بناء الجملة الشعرية وأسلوبها يشكلَ مجردَ تعبير عن نزوعات ايديولوجية أو جمالية؛ إذ أن الأمر يتعلق في الحقيقة، وقبل أي شيء آخر، بضرورة ملحة، وباستجابة - لا زالت غير كاملة - لمتطلبات حل أزمة الإزدواج اللغوي في العالم العربي.

إن التوكيد على هذا الجانب الخاص من المشكلة يعني التذكير بواقع محلي يمكن لإضاءته أن تساعد في فهم هذه الظاهرة، في معزل عن التجريدات المتعجلة، المنقولة، أو الكيفية. مع ذلك ينبغي الحذر، بالمقابل، من إغفال العوامل الأخرى، المذكورة آنفاً، أو الاقلال من أهميتها في تفسير هذا التناقض الذي لا يزال قائماً: التنقية «العامية» للمفردات، وبناء الجملة الذاهب إلى حدود غموض دلالي متزايد. بتعبير آخر، إذا كان الشاعر العربي المحدث يندمج في سياق التطور العام لمجتمعه في الشق الأول من المسألة، فإنه ينفصل عنه في الشق الثاني منها، ويبتعد عنه، ويتجاوزه. وهو يلتحق، هنا بالذات، برفقائه شعراء الغرب، في هذه «المسيرة المندفعة صوب المستقبل»، إن لم يكن خارج حدود مجتمعه المحليّ، فخارج الواقع القائم في الأقلّ. ومن هنا كانت التسمية التي يستحقها، كـ «مستقبلي» أو «ما فوق واقعي[١٠٨]».

وهل ينبغي أن نرى في ذلك مجرد تعبير عن العودة المضطربة للمثقف «المُغَرب» (من الغرب) أو «المستعمر» (بفتح الميم)، الذي يتحدث عنه فرانز فانون[١٠٩]، والذي، إذ ينحني على مجتمعه بعد أن كان مشبعاً بالثقافة الاوربية، فإنه لا يلتقط منه إلا «الصيغ العادية» والفولكلورية؟

إن فانون لا يقصد بهذه الصيغ - أو لا يقصد بها فقط - الانماط التعبيرية؛ وانما كذلك الموضوعات والأوضاع المعبر عنها والمواقف. في حين أن الأمر بالنسبة للشاعر العربي الحديث، لا يتعلق هنا بالموضوعات أو أنماط التعبير، وانما يقتصر على أداة التعبير التي هي اللغة. إنه فيما يريد أن يظل وفياً لخصوصيته كشاعر، وكخلاق، يريد في الوقت نفسه أن يهضم العناصر الحية لواقعه المحلي. وهو، بالمقابل، إذْ ينطلق من هويته وخصوصياته الإجتماعية - الحافلة هي أيضاً بالتناقضات - وإذ يحافظ على علائقه بالمظاهر

١٠٧- في «العربية الحديثة» يستعرض مونتاي وجهات نظر الإختصاصيين، الذين يلح معظمهم على التأثير الفرنسي- الإنكليزي البالغ أحياناً حدود نقل الصيغ، أنظر المرجع المذكور ص: ٢٥.

١٠٨- يراجع القسم الأول من دراستنا، الفصل الثاني، «الشعر: طبيعته ودوره».

١٠٩- «حول الثقافة القومية» في «معذبو الأرض» (خصوصاً ص: ١٥٢).

الأكثر إصالة وبداهة من حياته الجماعية، فإنه يحرص أشد الحرص على خصوصيته الفردية ودوره التاريخي، اللذين يهيئان له أن يكون ذاته، وأن يكون القادر على الرؤية والنقد والتمرد والهدم وتقديم رؤياه لواقع أفضل يتعين تأسيسه. لهذا فهو يمثل لغة الحاضر الحي وفي الوقت نفسه «لغة لإله يجيء» كما يعبر ادونيس[110].

وفي هذا كله، يحقق الشاعر العربي المعاصر ثورة مزدوجة ضد الصيغة التي وصلته من التراث، والظل الساحق الذي يلقيه هذا التراث على الواقع الحاضر وعلى إمكانات المستقبل. إنها ثورة تطمح إلى تحرير مسار التطور التاريخي عن طريق مزاوجة - متناقضة ظاهرياً - بين الجانب المهمَل، المهان، لكن الحي، من مجتمعه، وبين «الوجه الخفي[111]»، لهذا التراث ذاته، ذلك الوجه، الإحتجاجي والخلاق، ولكن المخنوق والمتجاهَل، حيث يتاح له أن يقيم الصلة بينه وبين المتصوفة والشعراء «الملعونين» في الحقب الماضية، والذين يمثلون له نموذجاً للرفض ونبعاً للإلهام ومرجعاً للإصالة، إن لم نقل للإستمرار.

وهكذا، عبر هذه الثورة المزدوجة ضد إتحاد العناصر المضادة للخلق والأخرى المضادة للتقدم، الحاضرة منها والماضية، يمارس، الشاعر العربي الحديث نوعاً من رد الإعتبار وإعادة التقييم لكلٍّ من الماضي والحاضر، في آنٍ معاً

ألم يكن هذا الشاعر قد تلقى، في طموحه هذا، دعم ثقافته الاوربية وتشجيعها؟ هذا مؤكد، ولكن لا ننسَ أن هذه الثقافة تتمتع هي الأخرى بوجهيها الاثنين، وأن الشاعر العربي إنما يعمل على اختيار الوجه الذي تختلط وتتوحد فيه جميع الأصوات، وجميع القوى الخلاقة لكل الحضارات الإنسانية وكل الأزمنة:

«أعرف بعد الآن أن أغيّر العصور
أن أخلط العصور بالعصور
أعرف أن أعيدها
قصيدةً أو ثورةً أو حُلم[112]»

«كان ينادي، يجمعُ الهواءْ
يحمل من كلّ فضاءٍ عِرْقْ
ينسج للغرب رداء الشرق[113]».

١١٠- «أغاني مهيار الدمشقي»، (ص: ٦٧).
١١١- تراجع مقدمتنا، والفصل الثاني من القسم الأول المخصص لموقف حركة «شعر» من التراث.
١١٢- أدونيس، «كتاب التحولات والهجرة في أقاليم النهار والليل» (ص: ٥٩).
١١٣- أدونيس، المصدر ذاته، (ص: ١٠٤).

القسم الثالث

تحويل البنى الايقاعية

الفصل الاول

العروض التقليدية

«مصطلحات، وتعريفات»

تخضع القصيدة العربية الكلاسيكية لتنظيم ثري وجامد في الوقت ذاته. وقبل أن تتجه الثورة الشعرية الحديثة إلى رفض شبه كلي لمجموع قواعد هذا التنظيم، حاولت أن تستثمر هذه الثروة، بتحطيم الاطر الخانقة التي تشكلُ علة الجمود.

ويمكن، هنا، أن نقارن بين التعديلات الوزنية التي جاءت بها حركة الحداثة العربية مع تلك التي شهدها تطور البيت الفرنسي في مراحله المختلفة، بدءاً من الرومانطيقية إلى البيت الحر حتى قصيدة النثر. ولكن نظراً للصرامة الخاصة التي تتمتع بها العروض العربية، من جهة، وللمدة الزمنية القصيرة التي تحققت بها الثورة الحديثة، يتعذر علينا أن نعي أهمية هذه الثورة الحديثة واتساع مداها ومن ثم دلالتها، إذا لم تكن لدينا فكرة مُحدّدة عن بنية «القصيدة» العربية الكلاسيكية.

وهذا الهدف هو، بالذات، ما دفعني إلى عرض التطور البنائي للقصيدة العربية، وفقاً لنظام تقسيم الوزن التقليدي واصطلاحاته، وكما يقدّمه التعليم الاختصاصيّ لعروض الشعر العربي[1]؛ وإنْ كان هذا سيضيف تعقيداً آخر لهذه الدراسة، ويتطلب، بالنتيجة، مساهمةَ القارىء وجهدَه.

ويجد هذا الإختيار تسويغه في عاملين أساسيين:
١ـ إن تقديم هذا العرض للنظام التقسيمي والإصطلاحي بشكل مغاير لذاك الذي يجري

١ـ تجدر الإشارة إلى دراسة موجزة لإبراهيم أنيس يحاول فيها، مستنداً إلى تحليلات المستشرقين، أن يصوغ الأوزان العربية والتعديلات الممكن اجراؤها عليها، في صيَغ مقطعية. يراجع كتابُه: «موسيقى الشعر»، الفصل الرابع، ص: ١٤٤.

ومن جهة أخرى، يتوقف المؤلف عند أهمية «الانشاد» لمعرفة ايقاع الشعر، موحياً بهذا بوجود نبر ايقاعي وحركة أدائية. يراجع الكتاب نفسه (ص: ١٤٨، ١٣٩، ١٦٠). كما أن الدكتور محمد النويهي يستند إلى هذه الفكرة في طرحه فرضية للنبر الشعري سنشير إليها فيما بعد. يراجع كتابه «قضية الشعر الجديد» القسم الثالث، (ص: ١٣٩).

تعليمه في العالم العربي، إنما يغامر، في رأيي، بالتضحية ـ بعرض أوضح وأكثر دقة لطبيعة وحجم المشكلات التي حاولت حركة التحويل الشعري العربي أن تواجهها ـ وهو ما يشكل الهدف الرئيسي لهذه الدراسة.

وفي النتيجة، أفلا تعني معرفة السلوك الفنيّ لشعب ما معرفة الطرائق والمعايير المنهجية التي يتبعها هذا السلوك، بالإضافة إلى وسائله التعبيرية؟

٢ـ ان إيضاح الطبيعة الوزنية للبيت العربي من خلال عدد المقاطع، أو من خلال النبرة الإيقاعية، لا يزال بعيداً عن ان يحظى بموافقة جميع المستشرقين الذين عكفوا على دراسة هذا البيت. وغالباً ما تختزل نتائج بحوثهم إلى مجرد فرضيات. بتحديد أكثر، ان المستشرقين يتفقون، عموماً، على أن ايقاع البيت العربي يتجلى على هيئة وزن كمي الطبيعة، غير أنّ آراءهم تختلف حول مسألة «التركيب» وتلاحق المقاطع «القصيرة» و«الطويلة» لتشكيل «التفعيلة» الواحدة، ومن ثم حول التقاء التفعيلات بغية تشكيل «البحر» الذي تتبعه القصيدة. أكثر من هذا، فإن اختلافهم يبدو أكثر حدة فيما يختص بوجود نبرة صوتية أو درجة معينة من التشديد أو عامل إيقاعي مميز آخر[٢].

وعلى الرغم من هذا كله، سوف نقدم في نهاية هذا العرض «ترجمة» مقطعية لنظام العروض الخليلي، الذي سنعمل على تفحصه في ضوء التحويلات الإيقاعية الحديثة، باعتباره أداة تحليل، أو، في الأقل، وسيلةً لإيضاح الظواهر الحاصلة. ومن جهة أخرى

٢ـ) يراجع البحث الهام لـ «ج. فيل» «G. Weil» في «الانسكلوبيديا الاسلامية» (ص: ٦٩٣)، و«نظرية جديدة في الوزن العربي» لستانيسلاس غيار «Théorie Nouvelle de la métrique arabes» de Stanislas Guyard.
خصوصاً الصفحات: ٩، ١٤، ١٨، ٣٧، ٣٢٢)، و«بلاشير» «تاريخ الأدب العربي» (جـ ٤، ص: ١٣٢، وجـ ٧، ص: ٢٢٥) و«ج. كانتينو»، «دروس في علم الأصوات العربية» (ص: ١٢١) J.Cantineau, Cours de phonitique arabe» و«هنري فلايش»، «بحث في فقه اللغة العربية» (ص: ١٦٩) H.Fleisch,|«Traité de philologic arabe» ومادة «العروض» في «نحو» رايت» W. Wright (ص: ٣٥٠) وكذلك ما يتعلق بالنبر في اللغة العربية (ص: ٢٧)، و«غودفروا دومومبينس»، مقدمته لمقدمة «كتاب الشعر والشعراء» لابن قتيبة: Gandefroy–Demombynes, prosodie et langue (p: XIX

وننبه إلى أن «فيل» يعرض في بحثه المذكور آراء جملة من المستشرقين، «كايوالد» Ewald و«غيار» Guyard و«هارتمان» Hartmann و«هويلشر» Hoelxhar و«بلوخ» Bloch و«جير» Gwyer و«شاد» Schaade.

وفي النهاية ربما كان من المناسب التأكيد على أنه من غير الممكن تجاهل القيمة الخاصة التي تتمتع بها الكتابة العروضية للوزن العربي في فهم الشعر العربي القديم، بالرغم مما يتخلل هذه الكتابة من نواقص وعيوب، خصوصاً من الناحيتين الصوتية والإيقاعية.

فقد حاولنا بمساعدةِ جداول قمنا بإعدادِها وفقاً لمصطلحات العروض الإغريقية ـ اللاتينية ونظامها الكتابي، ان نجعل فهم العروض العربية التقليدية أقل مشقةً من طريق هذه المقارنة ..

العروض العربية

«**العروض**» أو «**علم العروض**» هي التسمية التقنية التي تحدد صناعة النظم في الشعر الكلاسيكي[٣]. وفي المعنى الأوسع للمفردة، يغطي «**علم العروض**» كلا من علم الوزن الشعري و«**علم القوافي**[٤]».

ويعود إنشاء هذا العلم، أو وضع قواعده، إلى الخليل بن أحمد الفراهيدي (توفي نحو عام ٧٩١ في البصره[٥]). فقد كان أول من حلل البنية الإيقاعية الداخلية للبيت العربي، وميز بين مختلف بحور النتاج الشعري الذي كان قائماً قبل الإسلام، والذي لا تزال نشأته وأصوله موضع اختلاف بين العلماء العرب أو المستعربين[٦].

فالخليل هو من أعطى للبحور الخمسة عشر[٧] التي توصل إلى ضبطها وتمييزها الأسماء التي تعرف بها اليوم، وقسمها إلى عناصرها الوزنية الثانوية. وقد آثر أن يعطي لكل بحر اسماً يقترب من طبيعته وطبيعة حركته («**السريع**» أو «**الطويل**»، الخ...).

وسوف نرى، فيما بعد، مختلف أشكال هذه البحور، مع «الزحافات» الجائزة، وغير

٣ـ يجري أحياناً استخدام تعبير «**علم الشعر**» كمصطلح مرادف لعلم العروض.

٤ـ تراجع مادة «**قافية**» لـ «فيل» في «الانسكلوبيديا الاسلامية» (طبعة عام ١٩٦٠، جـ١، ص: ٦٨٨) وبخصوص أصل الكلمة، يُراجع المصدر نفسه، وكذلك «لسان العرب» (جـ٧، ص: ١٨٤).

٥ـ كان الخليل نحوياً كبيراً، أيضاً، وعالماً في فقه اللغة. يراجع كتاب بروكلمان، الترجمة العربية (جـ٢، ص: ١٣١)، وجرجي زيدان «**تاريخ آداب اللغة العربية**» (جـ٢، ص: ٤٢٧).

٦ـ يراجع، بشكل خاص: «بلاشير»، «**تاريخ الأدب العربي**» (جـ١، القسم الثاني، ص: ١٦٦)، «طه حسين» «**في الشعر الجاهلي**» (ص: ٢٢، ١١٨)، «بروكلمان»، «**تاريخ الشعوب الاسلامية**» الترجمة العربية لفارس وبعلبكي (ص: ١٩)، ف.أ. البستاني، «**الشعر الجاهلي**» سلسلة «الروائع» (العدد الثاني)، م.أ. الجمراوي، «**النقد التحليلي**» لكتاب» **في الأدب الجاهلي**»، ج.م. عبد الجليل «**تاريخ الأدب العربي**» (ص: ٢٩، ١٣٥)، شارل بيلا «**اللغة والأدب العربيان**» (المدخل والفصل الأول).

٧ـ يعزو المؤرخون إلى الخليل بن أحمد الفراهيدي اكتشاف خمسة عشر بحراً من بحور الشعر العربي، فيما يكون الأخفش هو من اكتشف البحر السادس عشر. يراجع مؤلف ستانيسلاس غيار «**نظرية جديدة للأوزان العربية**» (ص: ١٦٨). وبخصوص سيرتي الفراهيدي والأخفش، يراجع: «بروكلمان»، «**تاريخ الأدب العربي**» ـ الترجمة العربية (ص: ١٥١، ١٥٢).

الجائزة، التي يمكن لها أن تتضمنها، وفقاً للقواعد الصارمة التي استنبطها مُشرّع العروض الأكبر. وما يهمنا الآن هو النظر إلى الطريقة التي درس بها واضع العروض العربية بُنية البيت القديم، واستنتج تقسيماتها المختلفة.

«القصيدة»:

تتصف القصيدة(*) العربية القديمة بأنها قصيرة، نسبياً، وبسيطة البناء. وهي تشتمل، غالباً، على مائة بيت (بصدر وعجز، أي ما يقابل «الدستيك» في الشعر الغربي) وتكون هذه الأبيات موحّدة القافية. ولكنها تتألف، مبدئياً، من عدد غير محدد من الأبيات، يتألف كل منها من شطرين[8] (مصراعين) اثنين، متكافئين من ناحية الوزن. وترد القافية فقط في نهاية الشطر الثاني (العجز)[9].

هناك، ولا شك تقارب ظاهري بين شطري البيت العربي وشطري البيت الفرنسي. غير أن «العروض» (وهي التفعيلة الأخيرة من الشطر الأول «الصدر») تتميز بأنها أكثر قوة ووضوحاً من «الوقف» المعروف في منتصف البيت الفرنسي، مما يجعل انقسام البيت الشعري العربي إلى صدر وعجز واضحاً، حتى في غياب الكتابة الشكلية التي تجعل الانقسام جلياً على نحو نهائي:

الشطر الأول أو الصدر	الشطر الثاني أو العجز
وقد طوّفتُ بالافاق حتّى	رضيتُ من الغنيمةِ بالإيابِ[10]

تقسيم البيت:

لا نجد، في المنهج التحليلي لبنية البيت العربي، فكرة المقاطع syllabes، كما هي

---

* المعنيّ بالقصيدة هنا (ويكتبها المؤلف، اسوة بجميع اختصاصيي الأدب العربي، كما تلفظ بالعربية: Gasida - ملاحظة من المترجم)، هو الشكل الشعري للقصيدة العربية القديمة كما تم نقلها لنا، والتي يستند عليها النظام الوزني للعروضيين التقليديين. ويدعم بعض المستعربين الفكرة القائلة بأنّ أشكالاً أخرى للشعر، كالأبيات، القائمة على الشطر الواحد أو البنية الوزنية المقطعية ـ كانت قائمة في العصر الجاهلي، وخصوصاً في لهجات بعض القبائل ـ قبل أو إلى جانب «القصيدة». تراجع بهذا الخصوص مقدمة دوموبينيس لمقدمة كتاب الشعر والشعراء لابن قتيبة، وتاريخ بروكلمان للأدب العربي (جـ٢، ص: ٣٦٨، وجـ٣، ص: ٦٨١).

٨ـ إذا كان البيت في الشعر العربي القديم يتألف، عموماً، من شطرين اثنين، فإن البيت ذا الشطر الواحد ليس غريباً تماماً على تاريخ الأدب العربي، فقد عرف «الارجوزة» ثم «البند» الذي سنتوقف عنده مع اشكال البيت الأخرى. كما إن انقسام البيت الشعري إلى صدر وعجز يمكن تجاوزه عن طريق ظاهرة «التدوير»، أي ورود كلمة في نهاية الشطر الأول تتقاسمها معه بداية الشطر الثاني، أي العجز؛ ولكنها تتعرض، مع ذلك، لقطع أو توقف يكون محسوساً بنحو أقل في الاداء مما هو في حالة الشطرين المتمايزين.

٩ـ فيما عدا مطلع القصيدة، أو بيتها الأول، حيث تشمل القافية كلا الشطرين. ويدعى مثل هذا البيت (الذي لا يشكل قاعدة مطلقة) بيتاً «مُصرّعاً».

١٠ـ امرؤ القيس، وردت في «ديوان الشعر العربي» لادونيس، ص: ٤٦.

مفهومة في الغرب. فقد أسس واضع العروض منهجه على نظام وحدات صوتية معقدة تَوَصّل من خلالها إلى التمييز بين مختلف بحور الشعر القديم، وأعطى لكل منها صورة خطية دعاها بـ «التفعيلة»، وهي كلمة مشتقة من كلمة «فِعْل» العربية، أو من مصدرها الفعلي: «فَعَّلَ».

وتشتمل كل واحدة من تفعيلات النظام الخليلي على عدد معين من الوحدات الصوتية التي تتضمن كل منها ـ فيا عدا «السبب الخفيف» ـ أكثر من مقطع صوتي واحد[11].

لنتأمل، في البدء، هذه الوحدات المؤسسة للعروض[12]:

١١ـ يراجع، في نهاية هذا الفصل، الجدول الذي يوضح هذه الوحدات الصوتية والإيقاعية بحسب مصطلحات الوزن الغربي الكلاسيكية واشاراته التدوينية.

١٢ـ ملاحظات مبدئية: نميز في العربية بين الأحرف «الصلدة» وهي «المتحركة» التي يعقبها حرف معتل أو حركة وبين الأحرف «الساكنة» التي لا يعقبها حرف معتل ولكنها تُلفَظ كمقطع طويل مغلق.

وتضم العربية نمطين من «أحرف المد»:

أ ـ حروف علة رئيسية: (الواو والياء والألف)، وهي «ممدّة» نطق الأحرف السابقة لها أكثر مما تفعله مقابلاتها في الفرنسية (a,i,ou). ولذا يجري تدوينها بنحو آخر عادةً، من أجل ابانة الفرق: (أح،أخ،أس).

ب ـ «الحركات»، وهي (الفتحة والضمة والكسرة)، وتكتب، كما يعرف الجميع، مفصولةً، إما فوق الأحرف أو تحتها. ومن وجهة نظر «علم ـ صوتية» تُعَدّ الحركات صيغة مختزلة من حروف العلة الرئيسية، وهي تستغرق نصف مدتها في النطق تقريباً، وفي كل الأحوال تظل مدة نطقها منخفضة بنحو واضح عن مدة نطق أحرف العلة الرئيسية.

وبالإضافة إلى أحرف العلة الرئيسية، وصيغها المختزلة (الحركات)، ثمة «السكون» وهو علامة عن غياب حرف العلة أو الحركة: و«التنوين» الذي يتشكل من «حركة» مضاعفة، ويمثل أداة تنكير لدى دخوله على الإسم.

وفيما يخص الصورة المقطعية التي سنحاول اعطاءها للوصف الخليلي للوحدات الصوتية واجزاء البيت، فإنها مرتكزة على الفرضية القائلة بوجود ثلاثة أنماط من المقاطع في العربية:

أ ـ مقطع قصير وهو حرف يحمل حركة، مثل: «مُ» أو «نَ».

ب ـ مقطع طويل: وهو حرف يتبعه معتل رئيسي مثل: «ما» و«ري» و«نو»، أو حرف يحمل «حركة»، مع حرف ساكن يتبعه، كما في: «مِنْ» و«كُنْ».

ح ـ مقطع مُمدَّد «بالغ الطول» (مفتوح دائماً): وهو حرف «يمد» معتل أساسي مع حرف ساكن يتبعه، مثل: «نارْ» و«نورْ» و«طينْ».

ونرجو أن يكون واضحاً هنا أننا نعرض هذه المفاهيم عرضاً أولياً، لا يتوقف عند المشكلات المعقدة التي يطرحها بعض منها: كالتمييز «المحتمل» بين «المدة» و«الكم»، والقيمة اللفظية للسكون في الوقف، والاختلاف الزمني بين مقطع طويل مفتوح وآخر طويل مُغلق، وبين الأخير ومقطع ممدد، الخ... تُراجع بهذا الخصوص المفهومات الصوتية للعربية الفصحى وكذلك مبادىء العروض في مؤلفات المستشرقين، التي نذكر منها تمثيلاً لا حصراً: «دروس في علم الأصوات العربية» لكونتينو، و«بحث في فقه اللغة العربية» لفلايش، و«النحو العربي الجديد» لبيريه:

Cantineau, Cours de phonétique arabe»;

Fleisch, «Traité de philologie arabe»;

Périer, «Nouvelle grammaire arabe».

السبب :

أ ـ « **السبب الخفيف** » : وهو حرف متحرك، أي صلد (أو صحيح) بالإضافة إلى الحرف المعتل الذي « يمده »، كما في : « ما » أو حرف متحرك تتبعه حركة، بالإضافة إلى حرف ساكن، كما في : « بن » .

ومن جهة نظر مقطعية، يشكل كل من هذين النموذجين مقطعاً طويلاً، لا نُميّزه، كما يجري في الفرنسية، من حيث كونه « مفتوحاً » أو « مُغلَقاً » . ومن حيث الناحية الكمية، يتمتع الاثنان بالقيمة « الذاتية » أو الوظيفية، نفسها مع أن مدة لفظها تختلف حسب موقعها من المقاطع المجاورة أو المحيطة . وفوق ذلك، فإننا لا نأخذ في الحُسْبان طبيعة النبر الصاعدة أو الهابطة فيها، إذ أن إلقاء القصيدة هو الذي سيتكفل بـ « تدبّر » التفاوت الصوتي الحاصل بين المقطعين.

ب ـ **السبب الثقيل** » : ويجمع حرفين متحركين يحمل كل منهما حركة كما في : « لَكَ » . أي إنه يشتمل، بالنتيجة، على مقطعين « قصيرين » (أو « موجزين ») هما : « لَ » و « كَ » .

الوتد :

أ ـ « **الوتد المجموع** » : ويضم حرفين متحركين وحرفاً ساكناً، كما في « لَقَد » و « رمىٰ » . فهو يتألف من مقطعين: قصير : « لَ » أو « رَ » وطويل: « قد » أو « ما » .

ب ـ « **الوتد المفروق** » : ويضم حرفين متحركين يفصلها ساكن: « زَهْرُ » أو « قالَ » . أي أنه يضم مقطعين: طويل : « زَهْـ » أو « قا »، وقصير : « رُ » أو « لَ » . أي أنه معاكس للوتد المجموع، من وجهة نظر مقطعية .

الفاصلة :

أ ـ « **فاصلة صغرى** » : ثلاثة حروف متحركة وحرف ساكن، كما في : « لَعِبا » أو « لَعِبتْ »، أي ما يشكل ثلاثة مقاطع: قصيران: « لَعِـ »، وطويل : « با » أو « بَتْ » .

ب ـ « **فاصلة كبرى** » : أربعة حروف متحركة وحرف ساكن، كما في : « لَعِبَنَا » أو « وَجَدَهُمْ »، أي ما يعادل أربعة مقاطع : ثلاثة منها قصيرة: « لَعِبَ » أو « وَجَدَ » ورابع طويل : « نا » أو « هم » . ولا تلتقي هذه الوحدات الصوتية - اللغوية، الناتجة عن التقاء حروف متحركة وأخرى ساكنة مع النظام المقطعي كما هو معروف في العروض الفرنسية . ومن ناحية أخرى، لا تشكل هذه الوحدات

نماذج وزنية أو «تقطيعية» نهائية فهي، بدورها، تتدرج في نماذج أخرى تقسيمية أكثر تعقداً منها، تدعى بالعربية بـ «**التفاعيل**» (مفردها «تفعيلة[١٣]») .

«التفعيلة»:

يتفق علماء العروض العربية على أن الأنماط الثمانية من التفاعيل إنما تغطي، هي والتفاعيل الثانوية «المزاحفة» عنها، كامل التوليفات الإيقاعية الممكنة في الشعر العربي القديم:

١ـ «**فَعُولُنْ**»: اجتماع وتد مجموع «**فَعُو**»، بسبب خفيف «**لُنْ**». أمثلة: «**كَرِيمٌ**»، «رأيتُمْ»، «تلاقى». المقاطع[١٤]: قصير «**فَ**» + طويلين: «**عُو**» و «**لُنْ**».

٢ـ «**مَفاعِيلُنْ**»: وتد مجموع «**مَفَا**» + سببين خفيفين: «**عِيـ**» و «**لُنْ**». مثال: «**نَواحِيها**». المقاطع: قصير «**مَـ**»، وثلاثة مقاطع طويلة: «**فـا**» و «**عِيـ**» و «**لُنْ**».

٣ـ «**مُتَفاعِلُـنْ**»: سبب ثقيل «**مُتَـ**» + سبب خفيف: «**فـا**» + وتد مجموع «**عِلُنْ**»[١٥]. أمثلة: «**مُتَشابهٌ**»، «**وَجَدوهُما**». المقاطع: قصيران: «**مُـ**» و «**تَـ**» + طويل «**فا**» + قصير: «**عِـ**» + طويل: «**لُنْ**».

٤ـ «**مُسْتَفْعِلُنْ**»: سببان خفيفان: «**مُسْـ**» و «**تَفْـ**» + وتد مجموع «**عِلُنْ**». أمثلة: «**عَلَّمْتُها**»، «**أوطانُهمْ**». المقاطع: طويلان: «**مُسْـ**» و «**تَفْـ**» + قصير: «**عِـ**» + طويل: «**لُنْ**».

١٣ـ خضع تعقيد النظام الخليلي لبحثٍ واسعٍ في المؤلفات والدراسات التالية ـ ج. فيل، مادة «**العروض**» في «**الانسكلوبيديا الاسلامية**»، وخصوصاً (ص: ٦٨٨، ٦٩٠).
- ابراهيم أنيس، «**موسيقى الشعر**»، (ص: ١٣٧)،
- «غودفروا ـ دومومبينيس»، «**مقدمة لكتاب الشعر والشعراء لابن قتيبة**» (ص: XIX)،
- س. غيار، «**نظرية جديدة للوزن العربي**» وخصوصاً فصل: «ثغرات في النظام التدويني العربي للعروض» (ص: ١٠٧).

١٤ـ اصطلاح المقطع القصير يقابله في العربية حرف واحد متحرك مُ أو تَ أما المقطع الطويل فيقابله حرفان الأول متحرك والثاني ساكن، كن أو نُن.

١٥ـ مؤكد أن «**مُتَفا**» تشكل فاصلة صغرى، غير أن الإستعمال الجاري يلزم (لا ندري لماذا؟) بـ «تهجئة» التفاعيل حسب «أسبابها» و «أوتادها»، فقط.

٥ـ «فاعِلُنْ»: سبب خفيف. «فا» + وتد مجموع: «عِلُنْ». أمثلة: «كاتِبٌ»، «يَرْتَمي». المقاطع: طويل: «فا» + قصير: «عِـ» + طويل: «لُنْ».

٦ـ «مُفاعَلَتُنْ»: وتد مجموع: «مفا» + سبب ثقيل: «عَلَـ» + سبب خفيف: «تُنْ». أمثلة: «تُراسِلُني»، لَنا طَلَبٌ. المقاطع: قصير: «مُـ» + طويل «فا» + قصيرين: «عَـ» و «لَ» + طويل «تُنْ».

٧ـ «فاعِلاتُنْ»: سبب خفيف «فا» + وتد مجموع: «عِلا» + سبب خفيف «تُنْ»: أمثلة: «مُسْتَقِيمٌ»، «قَدْ رَحَلْنا». المقاطع: طويل: «فا» + قصير: «عِـ» + طويلين: «لا»، «تُنْ».

٨ـ «مَفْعُولاتُ»: سببان خفيفان: «مَفْـ» و «عُو» + وتد مفروق: «لاتُ»: المقاطع: ثلاثة مقاطع طويلة: «مَفْـ» و «عُو» و «لا» + مقطع قصير: «تُ».

جدول (١)

الوحدات الصوتية والتفعيلات العربية مع مقارنتها بالنظام الكتابي الغربي والمصطلحات الإغريقية ـ اللاتينية( ).

سبب خفيف	–	(syllabe longue «isolée» caracteristique du pentamètre grec).[1]
سبب ثقيل	ᴗ ᴗ	(variante classique de l'Iambe, surtout en fin de vers)[2]
وتد مجموع	ᴗ –	(Iambe)[3]
وتد مفروق	– ᴗ	(trochée)[4]
فاصلة صغرى	ᴗ ᴗ –	(anapeste)[5]
فاصلة كبرى	ᴗ ᴗ ᴗ –	(Iambe précédé de sa[6]
	التفاعيل	
فَعُولُنْ	ᴗ – –	(bacchius)[7]

ـ انظر هامش الجدول رقم (١) في الصفحة التالية وهو عبارة عن ايضاحات وضعها المترجم.
ـ نذكّر القارىء بأن المقطع الطويل الممثل بإشارة-يقابله في العربية السبب الخفيف أي الحركة والسكون، والمقطع القصير الممثل بإشارة يقابله في العربية صوت حرف متحرك (مُ) أو (تَ) (م).

فاعِلُنْ	– ∪ –	(amphimacre)[8]
مَفاعِيلُنْ	– – – ∪	(Iambe + spondée)[9]
مُسْتَفْعِلُنْ	– ∪ – –	(spondée + Iambe)[10]
مُتَفاعِلُنْ	– ∪ – ∪ ∪	(anapeste + Iambe)[11]
مُفاعَلَتُنْ	– ∪ ∪ – ∪	(Iambe + anapeste)[12]
فاعِلاتُنْ	– ∪ – ∪	(trochée + spondée)[13]
مَفْعولاتُ	∪ – – –	(spondée + trochée)[14]

ونلاحظ أن بالإمكان جمع التفعيلات الثماني في أربع مجموعات، تلتقي كل تفعيلتين تشكلان مجموعة واحدة بكون كل منها تتضمن وحدتين صوتيتين ينقلب ترتيبها في الثانية. ولكن هذا لا يعني أن التفعيلة الأولى تشكل معكوس الثانية تماماً.

ويظلّ من المفيد أن نشير، من جهة أخرى، إلى أننا نعثر على احدى التفعيلتين في تكرار الثانية انطلاقاً من مقطعها الثاني:[16]

١٦ـ أشار إلى هذه الظاهرة كل من «غيار» في مؤلفه المذكور (ص: ٥١ و٦٢)، و«ج. فيل» في «الانسكلوبيديا الإسلامية».

هامش الجدول رقم (١)

١ـ مقطع طويل واحد يتميز به الوزن الخماسي اليوناني.

٢ـ وزن معدّل من وحدة الأيامب اليونانية ويعادل مقطعين قصيرين، يرد في نهاية البيت (م.)

٣ـ الأيامب وحدة وزنية يونانية مكونة من مجموع مقطعين، الأول قصير والثاني طويل. (وقد أعطت هذه الوحدة اسمها لبحر أو وزن يوناني مكوّن من ستة مقاطع، الثاني والرابع والسادس منها مكون من تفعيلة الأيامب (م.)

٤ـ وهي وحدة وزنية مكوّنة من مقطعين الأول طويل والثاني قصير وبذلك تشكل المقابل الذي يترجم الوتد المفروق (م.)

٥ـ وحدة وزنية مكونة من ثلاثة مقاطع، مقطعين قصيرين وثالث طويل. (كانت هذه الوحدة الوزنية ترد في الأبيات ذات الإيقاع الخماسي السريع (م.)

٦ـ وحدة وزنية مكونة من الأيامب المعدلة (أي من مقطعين قصيرين) + الأيامب الصحيحة (الوتد المجموع).

٧ـ وحدة وزنية مكونة من مجموع وحدة الأيامب (أي الوتد المجموع) مع مقطع طويل (أو سبب خفيف) (م.)

٨ـ «أمفياكر» وحدة وزنية مكونة من توسط مقطع قصير بين مقطعين طويلين (م.)

٩ـ أيامب أو وتد مجموع + وحدة سبونديه المكونة من مقطعين طويلين.

١٠ـ وحدة سبونديه + أيامب أو وتد مجموع.

١١ـ أنابست أو فاصلة صغرى + أيامب أو وتد مجموع (م.)

١٢ـ أيامب أو وتد مجموع + أنابست أو فاصلة صغرى (م.)

١٣ـ تروشيه أو وتد مفروق + سبونديه أي مقطعين طويلين (م.)

١٤ـ سبونديه + تروشيه أو وتد مفروق.

مُسْتَفْعِلُنْ	مُسْـ	تَفْـ	عِـ	لُنْ
- - ن -	-	-	ن	-

فَاعِلا	تُنْ	فَا	عِـ	لا	تُنْ
- ن -	-	-	ن	-	-

وسنتطرق إلى هذه الخصيصة، حين نأتي إلى معالجة البحور العربية، وكذلك في الفصل المخصص للتفسير اللغوي والإيقاعي لظاهرة التحول الوزني في الشعر الحديث. وما دمنا في إطار التفاعيل الآن، فسيكون من المجدي استعادة الجدول السابق لإيضاح هذه العلاقة على ضوء الطابع الخاص بالتفاعيل العربية الكلاسيكية:

جدول (٢)

فَعُولُنْ	— + — ن	(Iambe + une «longue»)
فاعِلُنْ	- ن + -	(une longue + Iambe)
مَفاعِيلُنْ	- - + - ن	(Iambe + spondée)
مُسْتَفْعِلُنْ	- ن + - -	spondée + Iambe
مُتَفَاعِلُنْ	- ن + - ن ن	(anapeste + Iambe)
مُفَاعَلَتُنْ	- ن ن + - ن	(Iambe + anapeste)
فاعِلاتُنْ	- - + ن -	(trochée + spondée)
مَفْعُولاتُ	ن - + - -	(spondée + trochée)

ويمكّننا هذا التقسيم من ملاحظة وجود الوتد المجموع (الايامب) في التفعيلات الستة الأولى، والوتد المفروق (التورشيه) في التفعيلتين الأخيرتين[١٧]. ولم تشر نازك الملائكة[١٨] إلا على نحو غامض إلى أهمية الوتد، في حين أن «ج. ڤيل G. Weil» يسبب

١٧- يمكن أن نتقدم هنا بتحفظ خاص إزاء نوع «الوتد» الذي تتضمن عليه «فاعِلاتُنْ»: إذ يتعلق الأمر بوتد «مفروق» يتبعه مقطعان طويلان، و بوتد «مجموع»، يحيطه مقطعان طويلان أيضاً.

١٨- في كتابها: «قضايا الشعر المعاصر»، (ص: ٨٢).

له أهمية كبيرة في تفسير ظاهرة **الدوائر** التي وضعها الخليل[١٩]، ويُقيم انطلاقاً منه أطروحة شديدة الأهمية حول طبيعة الوزن العربي. ومع انه من الصعب الحكم على طبيعة عناصره، فإن من الممكن تدوين الملاحظات التالية:

١ـ يبدو بديهياً أن «**الوتد**» يلعب دوراً كبيراً في تكون التفاعيل، وبالتالي في تكوين البنية الإيقاعية لغالب الأوزان العربية. وهذه الأهمية لـ «الأيامب» العربي لا تنقض الأطروحة المهمة ليتانيسلاس غيار S. Guyard، القائلة بتشكّل التفعيلات الكلاسيكية من تعاقب بين نبرٍ قويّ وآخر خافت[٢٠].

٢ـ نظراً لوجود الوتد في «التفاعيل» الثماني كلها، فإن من الجائز التفكير بأن هذه التفاعيل ليست إلا التوليفات الإيقاعية للأسباب التي تسبق الوتد أو تلحقه، والتي اعتقد الخليل أنه توصل إلى تشخيصها في «**القصيدة**» القديمة.

٣ـ إذا قبلنا بالنقطتين السابقتين، فسيكون أكثر سهولة علينا أن نفهم، جزئياً في الأقل، الطابع «الطويل» لهذه الأجزاء.

ويخالطنا الشعور بأن «التفعيلة» ليست في نهاية الحساب إلا «مجموعة من «الأجزاء» أو «العناصر» pieds (كما تفهم هذه المفردة في علم العروض الغربيّ) وبالتالي فإن الأجزاء الحقيقية للبيت العربي ـ أو «أجزاءه الأساسية» في الأقل ـ ليست سوى الوحدات الصوتية ـ الإيقاعية الست التي تكوّن التفاعيل: «**السبب**» (خفيف وثقيل) و «**الوتد**» (مفروق ومجموع) و «**الفاصلة**» (صغرى وكبرى).

يتعين. في هذه الحال، أن نرى إلى «التفاعيل» كما لو كانت «توليفاً من الأجزاء أو الوحدات المقطعية»، أو «الأجزاء الكبرى المُمَيَّزة إما بالحدة الإيقاعية، أو بضرب من القطع، أو بتغير في الإداء: نبر صاعد وآخر هابط، أو بالعكس.

١٩ـ في بحثه المشار إليه في «الإنسكلوبيديا الإسلامية». يراجع، كذلك، «بلاشير»، في «Arabica»(ج ٧، ص: ٢٢٥). ويشير ج. ڤاديه J. Vadet إلى «النظام الأيامبي» المطروح من قبل «فريتاغ» Freytag في «Arabica» (ج ٢، ص:راجع (يراجع فصلنا حول «التفسير اللغوي ـ الإيقاعي»). ويبود «العقد الفريد»إنه تمت دعوة «السبب» سبباً لتغيره و «الوتد» وتـدأ لثباتـه. وهذا مـا يلتقي مع ما يقوله بلاشير في «Arabica» (١٩٦٠، ص: ٢٣٠): «إن إسمي «السبب» و«الوتد» المستعارين من أسماء أجزاء الخيمة، شديدا الأهمية والإيحاء بشكل خاص. (...) فالسبب، وهو الحبل الذي يربط النسيج الأعلى للخيمة بوتدها يمكن أن يكون منبسطاً أو مرتخياً بدرجة أو بأخرى، في حين يتعين أن يكون الوتد محكم التثبيت في الأرض: فهو عنصر الثبات في الخيمة (...) أن السبب هو العنصر الأضعف في البيت والوتد هو العنصر العنصر القوي، الثابت، واذنْ المميّز للإيقاع».

٢٠ـ تشكل هذه النقطة محور كتابه «نظرية جديدة للوزن العربي».

وبالماحنا، أحياناً، إلى هذه الفرضية، أثناء هذا العرض ـ وهي فرضية تظل بحاجة إلى دراسة متأنية ـ فإننا لا نفعل أكثر من أن نقترح نقطة من بين نقاط أخرى قد تكون مجدية ـ بل وربما مهمة ـ لفهم طبيعة العروض العربية التقليدية وبناها.

«التعديلات والمخالفات»

لا تمثل الأنماط الثمانية، من التفاعيل التي عرضناها إلاّ الصيغ القاعديّة لأجزاء البيت التي يمكن الوقوع عليها في بحور الشعر العربي البالغة ستة عشر بحراً. وبهذا فهي تمثل الصورة التدوينية (الكتابية أو البيانية) وكذلك ـ نظراً لطبيعة الكتابة العربية ـ المعادل الإيقاعي للأجزاء الأساسية للبيت، التي يمكن أن تتعرض لتعديلات مختلفة، حسب موقعها في البحور الشعرية. وقد «تُرْجِمَتْ» هذه التعديلات أيضاً، من خلال تغييرات تَمّ إدخالها على التفاعيل الرئيسية (المدعوة**بالأصول**[21])، فشكّلتْ لنا التفاعيل الثانوية أو المنحرفة عنها المدعوة بـ «**الفروع**».

ونجد تحويلات الأجزاء الرئيسية (التي تنتج إما عن إبدال «المتحركات» بأحرف ساكنة أو العكس، وإما عن بتر بعض المقاطع) نجدها مصنّفةً، عموماً، في فئاتٍ مختلفة، تبعاً للأجزاء التي تتعرض لهذه التحويلات، والنتائج التي تحدثها هنا أو هناك. وفي ظروف محددة، يمكن أن تكون هذه التحويلات، أو التعديلات، جبرية، أو مستحبّة، أو مُجازة، أو غير مقبولة ومُدانة في نهاية الأمر.

ومع أن علماء العروض في العصرين الأموي والعباسي[22] يعللون لنا صرامة تصنيفهم وتقنيناتهم القاطعة والملزمة بشأن الرجوع إلى مثل هذه التعديلات، بنيّة الحفاظ على إيقاع البيت العربي من «**الخلل**»، ومن «**النشاز**»، فإن من الصحيح أيضاً أن أحكامهم كانت خاضعة لتأثير «الصناعة» الشعرية القديمة و«الذوق» الموسيقي، ليس فقط لعصرهم هُمْ، وإنما كذلك الذوق الذي يمليه الأدب الموروث. ولذا فإن «أحكامهم» الوزنية شكلت موضوع مساجلة مزدوجة: فيما بينهم من جهة، حول مسائل الرجوع إلى التراث ـ التراث الشعري المُتناقَل شفوياً ـ وبينهم وبين شعراء عصرهم من جهة ثانية، حول مسألة «ذوق» الحقبة ومستلزمات التجديد[23].

٢١ـ يدعوها بعض المستشرقين بـ «الأجزاء الأولى» أو «البدائية» «Pieds Primitifs». يراجع «غيار» (ص: ٣٧، ١٦٦).

٢٢ـ تراجع، على سبيل التمثيل، وجهة نظر ابن عبد ربه في «**العقد الفريد**»، طبعة مكتبة «صادر» ـ بيروت ١٩٥٣ (حول الوزن والقافية).

٢٣ـ يراجع، بروكلمان «**تاريخ الأدب العربي**» (ج ٢، ص: ٩ ١٢ من الترجمة العربية) و«**تاريخ الشعوب المسلمة**» (ص: ١٨٩ من الترجمة العربية)، و «شارب بيلا»، «**اللغة والأدب العربيان**» (ص: ٩٦، ١١١)، وج. م. عبد الجليل «**تاريخ الأدب العربي**» (ص: ٩٣، ١٠٣)، واحمد امين «**فجر الإسلام**» (فصل ٣، ص: ١١٣). وكذلك نقد الآمدي في «**الموازنة**» لظواهر الخروج على الوزن.

ولن يكون من غير المجدي أن نقدم لائحة موجزة بالأنماط الأكثر شيوعاً من هذه المخالفات الوزنية، المجازة أو الممنوعة، وبأجزاء البيت التي تمسها هذه المخالفات، ومصطلحاتها الوزنية، ومختلف الآثار التي تتركها على التفاعيل الثمانية الأصلية.

وقد سبقت الإشارة إلى أن مختلف أجزاء البيت يمكن أن تتعرض لتعديلات متباينة حسب الحالة، وحاجات نظم منضبط ومقيد بالأصول

مع هذا فإن التفعيلتين الأخيرتين من شطرَي البيت أي العروض والضرب هما الأكثر تعرضاً للتعديلات. وقد وضع الخليل قائمة مدهشة، بالتعديلات المختلفة التي يمكن أن يتعرض لها كل جزء من كل بحر، مانحاً إياها أسماء تامة التميّز[٢٤].

نُذكّر أولاً بأن البيت العربي يتألف، مبدئياً، من شطرين، ومن عددٍ متساوٍ من الأجزاء (أو التفاعيل). ويدعى الشطر الأول بـ «**الصدر**» والثاني بـ «**العجز**». وتحمل التفعيلة الأخيرة من الصدر تسمية «**العروض**»، والتفعيلة الأخيرة من العجز تسمية «**الضرب**». أما باقي التفاعيل في الشطرين، فهي تجتمع تحت تسمية واحدة هي «**الحشو**».

تبعاً لهذا التقسيم، تتوزع التعديلات التي تلحق تفاعيل البيت إلى فئتين اثنتين: «**الزحافات**»، و«**العلل**». وتدخل «الزحافات» ـ وهي شائعة ـ على أجزاء «**الحشو**»، فقط، فتُلحق بها تغييرات طفيفة تستهدف الحرف الثاني من «**السبب**». أما «العلل» ـ وهي نادرة نسبياً ـ فتدخل على «**العروض**» و«**الضرب**»، مستهدفةً «**السبب**» و«**الوتد**» في آن معاً.

ويقع «**زحاف**» «**السبب**» إما عن طريق حذف الحرف الثاني «**المتحرك**» أو «**الساكن**» من «**السبب الخفيف**» أو «**السبب الثقيل**»، وإما بتحويل «**السبب الثقيل**» إلى «**خفيف**»، أي إحالة حرفه الثاني «**المتحرك**» **ساكناً** («**تسكينه**»). في حين تتراوح نتيجة «**العلل**» بين الإضافة والحذف والتسكين، ومع هذا فإن فعلها مصنف، في القواعد الوزنية، تحت شكلين اثنين فحسب: «**الزيادة**» و«**النقص**».

وهذه لائحة بمختلف أنواع المخالفات ـ «**الزحافات**» و«**العلل**» ـ وآثارها على مختلف التفاعيل الأصلية، تليها «ترجمتها» إلى مقاطع[٢٥]:

٢٤ـ طعن بعض علماء العروض اللاحقين ببعض جوانب النظام الخليلي. يراجع ابن عبد ربه في «**العقد الفريد**».

٢٥ـ في نهاية العرض الموجز لـ «الجوازات» الوزنية، ستقدم لوائح مقارنة مع العروض الغربية. وقد حاولنا، بقدر ما كان هذا ممكناً، أن نقرب لوائحنا من المؤلفات والمناهج الصادرة حديثاً والمتبناة في تعليم العروض العربية، وذلك بفعل صعوبة المصالحة بين الإجتهادات المتضاربة غالباً للعروضيين القدامى. يُراجع، بهذا الصدد، على سبيل التمثيل، كتاب ناصيف اليازجي «**مجمع الأدب في فنون العرب**» ومؤلف ابراهيم انيس «**موسيقى الشعر**». (تراجع ملاحظاتنا البيليوغرافية).

١ـ الزحافات

أ): زحاف منفرد: بما أن بإمكان كل جزء من أجزاء البيت أو التفعيلة أن يتعرض لأكثر من تعديل، فإذا خضعت التفعيلة لتعديل وحيد سُمّي بـ «**الزحاف المنفرد**».

وأنواعه:

الخَبْن: وهو حذف الحرف الثاني «**الساكن**». مثال: استحالة «**فاعِلُنْ**» إلى «**فَعِلُنْ**»[26]. أي، من وجهة النظر المقطعية: ابدال المقطع الأول الطويل «فا» بمقطع قصير: «**فَ**».

الوقص: حذف الحرف الثاني «**المتحرك**». مثال: استحالة «**مُتَفاعِلُنْ**» إلى «**مُفاعِلُنْ**». مقطعياً: حذف المقطع الثاني، وهو مقطع قصير.

الإضمار («**التسكين**»): تسكين الحرف الثاني «**المتحرك**» مثال: استحالة «**مُتَفاعِلُنْ**» إلى «**مُتْفاعِلُنْ**» (= «**مُفْتاعِلُنْ**»). مقطعياً: ابدال المقطعين الأولين، القصيرين، «**مُتَـ**» بمقطع واحد طويل «**مُتْ**».

الطيّ: حذف الحرف الرابع «**الساكن**». مثال: استحالة «**مُسْتَفْعِلُنْ**» إلى «**مُسْتَعِلُنْ**» (= «**مُفْتَعِلُنْ**»). مقطعياً: ابدال المقطع الثاني، الطويل «**تَفْ**» بآخر قصير «**تَـ**».

القبض: حذف الحرف الخامس «**الساكن**» مثال: استحالة «**مَفاعِيلُنْ**» إلى «**مَفاعِلُنْ**». مقطعياً: ابدال المقطع الثالث الطويل «**عِيْـ**» بآخر قصير: «**عِـ**».

العَقْل: حذف الحرف الخامس «**المتحرك**». مثال: استحالة «**مُفاعَلَتُنْ**» إلى «**مُفاعَتُنْ**» (= «**مُفاعِلُنْ**»). مقطعياً: حذف المقطع الرابع، القصير: «**لَـ**».

العَصْب: تحويل الحرف الخامس «**المتحرك**» إلى «ساكن». مثال: استحالة «**مُفاعَلَتُنْ**» إلى «**مُفاعَلْتُنْ**» (= «**مَفاعِيلُنْ**»). مقطعياً: ابدال المقطعين القصيرين، الثالث والرابع «**عَلَـ**» بمقطع طويل «**عَلْـ**».

الكفّ: حذف الحرف السابع «**الساكن**». مثال: استحالة «**مَفاعِيلُنْ**» إلى «**مَفاعِيلُ**». مقطعياً: ابدال المقطع الأخير ـ الرابع ـ الطويل «**لُنْ**» بمقطع قصير «**لُ**».

٢٦ـ إن إبدال حرف معتل («متحرك») بنصف معتل («حركة») يعتبر حذفاً هو الآخر، بما أن الحركة تشكل جانباً من لفظ الحرف الذي تلحق به. أي إنها لا تتمتع بقيمة إيقاعية تميزها على نحو مستقل.

ب): **الزحاف المزدوج**: وهو التسمية التي تطلق على التقاء زحافين اثنين في تفعيلة واحدة من البيت، وأنواعه:

الخبل: اجتماع «**الطي**» و «**الخبن**». مثال: استحالة «**مُسْتَفْعِلُنْ**» إلى **مُتَعِلُنْ**» (=«**فَعِلَتُنْ**»)[٢٧].

الخزل: اجتماع «**الطي**» و «**الاضمار**». مثال: استحالة «**مُتَفَاعِلُنْ**» إلى «**مُتْفَعِلُنْ**» (=«**مُفْتَعِلُنْ**»).

الشكل: اجتماع «**الكف**» و «**الخبن**». مثال: استحالة «**فَاعِلاتُنْ**» إلى «**فَعِلاتُ**».

النقص: اجتماع «**الكف**» و «**العصب**». مثال: استحالة «**مُفَاعَلَتُنْ**» إلى «**مُفَاعَلْتُ**» (=«**مَفَاعِيلُ**»).

٢ـ العلل

أ) **علل الزيادة وأنواعها**:

الترفيل: إضافة «**سبب خفيف**» إلى «**وتد مجموع**». مثال: استحالة «**مُتَفَاعِلُنْ**» إلى «**مُتَفَاعِلاتُنْ**». مقطعياً: إضافة مقطع طويل قبل المقطع الطويل الأخير (في هذا المثال).

التذييل: إضافة حرف «**ساكن**» إلى «**وتد مجموع**». مثال: استحالة «**مُتَفَاعِلُنْ**» إلى «**مُتَفَاعِلانْ**». مقطعياً: تحويل المقطع الأخير، الطويل، «**لُنْ**» إلى «**ممتد**» «**لانْ**».

التسبيغ: إضافة حرف «**ساكن**» إلى «**سبب خفيف**» ـ (وهذه «علة» نادرة الوقوع). مثال: استحالة: «**فاعِلاتُنْ**» إلى «**فاعِلاتانْ**». مقطعياً: تحويل المقطع الأخير، الطويل «**لُنْ**» إلى ممتد: «**تانْ**». ومن وجهة نظر مقطعية. يُحدِثُ «**التسبيغ**» التأثير نفسه «**للتذييل**».

ب) **علل النقص**: أنواعها:

الحَذْف: وهو حذف «**سبب خفيف**». مثال: استحالة «**فَعولُنْ**» إلى «**فَعُو**» (=«**فَعُلْ**» أو «**فَعَلْ**»). مقطعياً: اختفاء المقطع الأخير، الطويل «**لُنْ**».

٢٧ـ لم نجد أن من الضروري إعادة التدوين المقطعي مرة ثانية.

القطع: حذف «**سبب خفيف**» وتسكين الحرف «**المتحرك**» الذي يسبقه. مثال: استحالة «**مُفاعَلَتُنْ**» إلى «**مُفاعَلْ**» (= «**فَعُولُنْ**»). مقطعياً: حذف المقطع الأخير، الطويل «**تُنْ**» وابدال المقطعين القصيرين ما قبل الأخيرين: «**عَـ**» و «**لَ**» بمقطع طويل: «**عَلْ**».

القصر: حذف الحرف «**الساكن**» من «**السبب الخفيف**»، وتسكين حرفه «**المتحرك**». مثال: استحالة «**فَعُولُنْ**» إلى «**فَعُولْ**»، مقطعياً: ابدال المقطعين الأخيرين، الطويلين «**عُو**» و «**لُنْ**» بمقطع ممتد: «**عُولْ**».

التشعيث: وهو حذف أحد الحرفين «**المتحركين**» أو كليهما من «**الوتد المجموع**». مثال: استحالة «**فاعِلاتُنْ**» إلى «**فَعْلاتُنْ**» (أو «**فالاتُنْ**») (= «**مَفْعُولُنْ**»). مقطعياً: اختفاء المقطع الثاني، القصير «**عِـ**».

الحذذ: وهو حذف «**وتد مجموع**». مثال: استحالة «**مُتَفاعِلُنْ**» إلى «**مُتَفا**» (= «**فَعِلُنْ**»). مقطعياً: اختفاء المقطعين الأخيرين، الثالث القصير «**عِـ**» والرابع الطويل «**لُنْ**».

الصلم: وهو حذف «**وتد مفروق**» من نهاية التفعيلة. مثال: استحالة «**مَفْعُولاتُ**» إلى «**مَفْعُو**» (= «**فَعْلُنْ**»). مقطعياً: اختفاء المقطعين الاخيرين، الثالث الطويل: «**لا**» والرابع القصير: «**تُ**».

القصف: وهو حذف الحرف الأخير من «**الوتد المفروق**». مثال: استحالة «**مَفْعُولاتُ**» إلى «**مَفْعُولا**» (= «**مَفْعولُنْ**»). مقطعياً: اختفاء المقطع الأخير، القصير: «**تُ**».

الوقف: وهو تسكين الحرف الأخير «**المتحرك**» من «**الوتد المفروق**». مثال: استحالة «**مَفْعولاتُ**» إلى «**مَفْعُولاتْ**» مقطعياً: ابدال المقطعين الأخيرين، الثالث الطويل: «**لا**» والرابع القصير: «**تُ**» بمقطع ممتد: «**لاتْ**»[٢٨].

٢٨- إن عدم إمكان إلتقاء «ساكنين» في العربية يمكن تلافيه في نهاية الجملة وكذلك في نهاية كل شطر من شطري البيت الشعري. وهذا «الشذوذ» اللغوي هو ما يؤسس، من الوجهة الصوتية، أساس المقطع «الممتد» الذي يجري عادةً، الخلط بينه وبين المقطع الطويل (يراجع «فلايش» - «**محاولة في فقه اللغة العربية**»، ص: ١٦١، ١٧٢، ١٩٠).

جدول (٣)

تحولات التفاعيل الأصلية للبيت ●

١) فَعُولُنْ: ن – – ●● (Iambe + «longue» ou bacchius)

الزحافات والعلل	الصيغ المعدلة	الإشارات الوزنية الغربية	المصطلحات الإغريقية - اللاتينية
قبض	فَعولُ	ن – ن	iambe + «brève» (amphibracque) ●●●
قصر	فَعُولْ	ن (–)	(iambe)
حذف	فَعُو (« فَعُلْ » أو « فَعَلْ »)	ن –	iambe

على الرغم من التمايز في التدوين العروضي بين المقطع النهائي الطويل المنغلق والنهائي الممتد المنغلق(●)، فقد جرت العادة على اعطائها القيمة الإيقاعية ذاتها. وسنميز المقطع الممتد، في الجداول القادمة، بوضعها بين قوسين.

٢-	« فاعِلُنْ »	– ن –	(«longue» + īambe, ou amphimacre)[1]
خبن	فَعِلُنْ	ن ن –	«brêve + īambe ou (auapeste)[2]
قطع	فاعِلْ (« فُعْلُنْ »)	– –	2 «longues» Spondée[3]
٣-	« مفاعِيلُنْ »		
قبض	مفاعِلُنْ	ن – ن –	2 īambes[4]

● رأينا أن نمثل ما يطرأ على التفاعيل من تغييرات بعرض مواقع الوتد المجموع (iambe) والوتد المفروق trochée

●● أيامب (توالي مقطع قصير ثم طويل) + مقطع طويل، وهذا ما يكوّن تفعيله باتشيوس.

●●● هنا تتحول وحدة الباتشيوس ن – – إلى أمفيبراك، أي إلى وحدة مكونة من مقطع طويل بتوسط مقطعين قصيرين، (م).

(●) المقطع الطويل هو المكون من متحرك وساكن، اما المقطع الممتد فهو المكون من متحرك يليه ساكنان.

١- مقطع طويل + سبب مجموع وهو ما يكوّن وحدة الـ«Amphimacre» أو المقطع القصير الذي يتوسط طويلين.

٢- مقطع قصير + وتد مجموع أو ما يشكل فاصلة صغري.

٣- مقطعان طويلان أو وحدة spondée.

٤- وتدان مجوعان.

كف	مفَاعِيلُ	ں - - ں	iambe + trochée[5]
قصر	مفَاعِيل	ں - (-)	iambe + «longue»[6] ou (bacchius)
خطف	مفَاعِيْ (فَعُولُنْ)	ں - -	iambe + «longue» ou[7] bacchius
٤-	مُسْتَفْعِلُنْ		
خبن	مُتَفْعِلُنْ	ں - ں -	2 iambes[8]
طي	مُسْتَعِلُنْ (مُفْتَعِلُنْ)	- ں ں -	troché + iambe[9]
كف	مُسْتَفْعِلُ	- - ں ں	spondée + variante de l'ïambe[10]
خبل	مُتَعِلُنْ (فَعِلَتُنْ)	ں ں ں -	variante de l'ïambe + ïambe[1]
صقل	مُتَفْعِلُ (مُفاعِلُ)	ں - ں ں	ïambe + variante de l'ïambe[2]
قطع	مُسْتَفْعِلْ (مَفْعُولُنْ)	- - -	(spondée) + «longue» (trimaccre)[3]
٥-	مُفَاعلَتُنْ	ں - - -	(ïambe + anapeste)[4]
عصب	مُفَاعَلْتُنْ	ں - - -	ïambe + spondée[5]
عقل	مُفَاعَتُنْ (مفَاعِلُنْ)	ں - ں -	2 ïambes[6]

٥- وتد مجموع + وتد مفروق .

٦- وتد مجموع + مقطع ممتد (أو وحدة baccius) .

٧- وتد مجموع + مقطع طويل (أو وحدة baccius) .

٨ - وتدان مجموعان .

٩- وتد مفروق + وتد مجموع .

١٠- مقطعان طويلان (spondée) + واحدة من تنوعات الأيامب أو الوتد المجموع .

١- واحدة من تنوعات الأيامب أو الوتد المجموع + وتد مجموع (أي فاصلة كبرى) .

٢- الوتد المجموع + واحدة من تنوعاته .

٣- سبونديه أو مقطعان طويلان + مقطع طويل .

٤- وتد مجموع + فاصلة صغرى .

٥- وتد مجموع + مقطعين طويلين .

٦- وتدان مجموعان .

ïambe + trochée[7]	∪ – – ∪	مُفَاعَلْتُ (مفَاعِيلُ)	نقص
ïambe + «longue» isolée[8] on bacchius[8]	– – ∪	مُفَاعَلْ (فَعُولُنْ)	قطف
anapeste + ïambe[9]	– ∪ – ∪ ∪	« مُتَفاعِلُنْ »	٦-
spondie + ïambe[10]	– ∪ – –	مُتْفاعِلُنْ	اضمار
2 ïambes[11]	– ∪ – ∪	مُفاعِلُنْ	وقص
trochée + ïambe[12]	– ∪ ∪ –	مُفْتَعِلُنْ (مُفْتَعِلُنْ)	خزل
variation de l'ïambe + spondée[13]	– – ∪ ∪	مُتَفَاعِلْ (فَعِلاتُنْ)	قطع
«brêve» + ïambe ou (anapeste)[14]	– ∪ ∪	مُتَفا (فَعِلُنْ)	حذذ
anapeste + (Iambe[15]	– ∪ – ∪ ∪	مُتَفاعِلانْ	تذييل
anapeste + baccius[16]	– – ∪ – ∪ ∪	مُتَفَاعِلاتُنْ	ترفيل
[1](trocheé + spondeé)	– – ∪ –	« فَاعِلاتُنْ »	٧-
variante de l'ïambe + spondie[2]	– – ∪ ∪	فَعِلاتُنْ	خبن
2 troncheé[3]	∪ – ∪ –	فاعِلاتُ	كف
variante de l'ïambe + trocheé[4]	∪ – ∪ ∪	فَعِلاتُ	صقل

٧- وتد مجموع + وتد مفروق .

٨- وتد مجموع + مقطع طويل .

٩- فاصلة صغرى + وتد مجموع .

١٠- مقطعان طويلان + وتد مجموع .

١١- وتدان مجموعان .

١٢- وتد مفروق + وتد مجموع .

١٣- وتد مجموع متحول + مقطعين طويلين .

١٤- مقطع قصير + وتد مجموع أي فاصلة صغرى .

١٥- فاصلة صغرى + وتد مجموع .

١٦- فاصلة صغرى + وحدة الـ baccius وهي عبارة عن وتد مجموع + سبب خفيف .

١- وتد مفروق + مقطعين طويلين .

٢- من تنويعات الأيامب (الوتد المجموع) + مقطعين طويلين .

٣- وتدان مفروقان .

٤- من تنويعات الأيامب (الوتد المجموع) + وتد مفروق .

قصر	فاعِلاتْ	(-) ∪ -	«longue» + Iambe ou troncheé +«longue»(amphimacre)[5]
تشعيث	فالاتُنْ أو	- - -	«longue» + spondeé
	فاعاتُنْ (مَفعُولُنْ)	- ∪ -	vice - versa (trimacre)[6]
خطف	فاعِلا (فاعِلُنْ)		trocheé + longue ou (amphibraque)[7]
تسبيغ	فاعِلاتانْ	(-) - ∪ ∪	trocheé + spondée[8]
٨-	«مفعولاتُ»	∪ - - -	(spondée + trochée)[9]
خبن	مَعُولاتُ (فَعُولاتُ)	∪ - - ∪	Iambe + trochée[10]
طيّ	مَفْعُلاتُ (فاعِلاتُ)	∪ - ∪ -	2 trochées[11]
خبل	مَعُلاتُ (فَعِلاتُ)	∪ - ∪ ∪	variante de l'Iambe + trochée[12]
وقص	مَفْعولاتُ	(-) - -	spondée + «longue» ou vice versa[13] (trimacre)
قصف	مَفعُولا (مَفْعُولُنْ)	- - -	spondée + «longue» ou vice versa[14]
صلم	مَفْعُو(«فِعْلُنْ» أو «فَعْلُنْ»)	-	spondée[15]

القيود والتحديدات

أشرنا في ما تقدم إلى أن التعديلات المختلفة التي يمكن أن تخضع لها تفعيلات البيت تكون جبرية، أحياناً، أو مجازة أو غير مقبولة. ومن هنا كانت خاضعة لقوانين تتم مراعاتها في الاجمال.

٥- مقطع طويل + وتد مجموع، أو وتد مفروق + مقطع طويل، وهو الـ «أمفياكر» أو الوحدة المكونة من مقطع قصير بتوسط مقطعين طويلين.

٦- مقطع طويل + سبونديه أي مقطعين طويلين أو العكس بالعكس، وهي وحدة الترعياكر.

٧- مقطع طويل + وتد مجموع أو وتد مفروق + مقطع طويل وهي وحدة الأمفيبراك المكونة من مقطع قصير بتوسط مقطعين طويلين بعكس الأمفياكر.

٨- وتد مفروق + مقطعين طويلين.

٩- مقطعان طويلان + وتد مفروق.

١٠- وتد مجموع + وتد مفروق.

١١- وتدان مفروقان.

١٢- من تنويعات الأيامب أي الوتد المجموع + وتد مفروق.

١٣- مقطعان طويلان + مقطع طويل أو العكس بالعكس، أي وحدة ترعياكر ثلاثية المقاطع المتساوية.

١٤- أنظر رقم (١٣).

١٥- مقطعان طويلان.

ومع أن هذه القوانين تشمل أجزاء البيت جميعها، فان القواعد المفروضة على كل من «العروض» و«الضرب» هي الأشد والأكثر إلزاماً من سواها. وسبب ذلك أن «الزحافات» التي تطرأ من حين لآخر على «حشو» البيت، لا تؤثر على الإيقاع العام بينما تمارس «العلل»، كما يبدو، تغييرات مهمة على تفعيلتي البيت الأخيرتين («عروضه» و«ضربه»)، تغييرات من شأنها أن تعدل الخصوصية الإيقاعية الكاملة للبيت.

وهكذا لا يعود استخدام التفاعيل المعدّلة عن التفاعيل «الأصلية» (والتي دعوناها بـ«الفروع») ممكناً كيفما اتفق، وفي أي موضع من البيت الواحد، خصوصاً في «العروض» و«الضرب». ففروع التفعيلة الأصلية، «مستفعلن»، مثلاً، موزعة بصورة متمايزة على الأبحر الستة التي ترد فيها هذه التفعيلة. ففيما يمكن أن نعثر على «مُتَفعِلُنْ» في هذه البحور الستة كلها («المنسرح» و«الرجز» و«السريع» و«البسيط» و«الخفيف» و«المجتث») فان «مُسْتَعِلُنْ (= مُتَفَعِلُنْ) ليست جائزة إلا في البحور الثلاثة الأولى. الشيء نفسه بالنسبة لـ«فاعلاتُنْ» التي يكون ورود فرعها: «فاعلاتُ» الزامياً في «المقتضب» وغير جائز إطلاقاً في «الخفيف» أو «المديد»، ألخ...

وثمة أنماط أخرى من المخالفات الوزنية جائزة، ولكن حدوثها مشروط بتعديلات أخرى تصبح مدعوة للتدخل، وضمان التوازن الإيقاعي للبيت. فلقبول «فَعْلُنْ» (= «مُتْفا») كعروض لبحر «الكامل»، يشترط بالناظم أن يعدل «ضرب» بيته الذي يُفترض به أن يكون مماثلاً أو مقارباً للعروض التي جرى تعديلها: «فَعِلُنْ» أو «فَعِلَتُنْ» أو حتى «فَعْلُنْ». وليس بإمكانه في أية حال من الأحوال أن يحتفظ بصيغته الأصلية: «مُتَفاعِلُنْ[29]».

ختاماً، تظل هذه القيود، أو التحديدات، قابلة للتغير تبعاً لورود البحر في شكله الكامل، أو صيغه «المجزوءة» (التي سنأتي على ذكرها فيما يلي).

التقطيع

ان تقطيع البيت الشعري العربي قائم كلياً على طريقة نطق الكلمات. وليس لكتابة المفردة أية أهمية في هذا المجال. ومع ذلك فإن طبيعة الكتابة العربية التي تجعل الكلمة

٢٩- يُراجع الجدول رقم (٦)، فيما يلي، حول تغيرات «العروض» و«الضرب». وبما أن تغيرات «الحشو» أقل أهمية، وأكثر «تقلباً» فاننا لم نجد من الضروري، جداً، عرضها.

تعكس عدد المقاطع[٣٠]، قد تم استثمارها من قبل الخليل، ذلك أنه قد اعتمد الشكل الكتابي للبيت كقاعدة لعرض البحور[٣١].

ومن أجل تسهيل التقطيع للبيت تم الرمز إلى الأحرف بنمطين من الإشارات التدوينية خط مائل (/) أو أفقي (ـ) للأحرف المتحركة وحلقة مغلقة (ه) للأحرف الساكنة مثال: لا تَلُمْ (ـ ه ـ ـ ه)

البحور

يتمتع كل بحر من البحور العربية، الستة عشر، بأكثر من شكلٍ، من حيث الطول. هذا يعني أن كل بحر يحتفظ في صيغته الموجزة (أو المجزوءة) ببنيته الإيقاعية التي تميز شكله «الكامل» والتي تقوم على احترام نظام معين في تتابع «**المتحركات**» و«**السواكن**».

وهذه لائحة بأسماء البحور وصيغها الوزنية[٣٢]، موزعة على خمس دوائر، حسب النظام الخليلي:[٣٣]

جدول (٤)

الصيغ الكاملة للأوزان:

الطويل	فَعُولُنْ	مفاعِيلُنْ	فَعُولُنْ	مفاعِيلُنْ[١]	(١)
	ـ ـ ں	ـ ـ ـ ں	ـ ـ ں	ـ ـ ـ ں	
البسيط	مُسْتَفْعِلُنْ	فاعِلُنْ	مُسْتَفْعِلُنْ	فاعِلُنْ[٢]	
	ـ ں ـ ـ	ـ ں ـ	ـ ں ـ ـ	ـ ں ـ	

٣٠- الإستثناءات هنا نادرة نسبياً.

٣١- يراجع «ج. ڤيل»، «الانسكلوبيديا الإسلامية» (ص: ٩٦٠).

٣٢- لا يرينا الجدول التالي إلا أجزاء شطر واحد من البيت. واذن، فكل بحر يتضمن عدداً مضاعفاً من الأجزاء أو التفاعيل الماثلة في الجدول. ومن ناحية أخرى، حرصنا على تدوين البحور مقطعياً في مقاطع «قصيرة» و«طويلة»، أما المقاطع «الممتدة» فانها لا تَمْثُلُ إلا في حالة حدوث «العلل»، بوجه عام.

٣٣- لم يَلْقَ هذا التقسيم إلى «دوائر» عروضية إيضاحاً نهائياً حتى الآن. ويتقدم «ج. ڤيل» بنظرية قائمة على النبر - «الانسكلوبيديا الإسلامية»، (ص:٦٩١). يراجع كذلك: «خيار»، «نظرية جديدة للعروض العربية»، (ابتداء من ص:٥١).

١- ان «مفاعِيلُنْ» تأتي مزحفة دائماً في «العروض» إلى «مفاعِلُنْ» إلا في حالة «التشطير» حيث يتعادل كلا شطري البيت. كما ان بإمكان هذه التفعيلة ان تتعرض للقطع في كلا الشطرين، لتصبح: مفاعِيْ (= «فعُولُنْ»).

٢- غالباً ما تتحول «فاعِلُنْ»، في «العروض» و«الضرب» وأحياناً حتى في «الحشو»، إلى «فَعِلُنْ» التي تستحيل بدورها أحياناً إلى «فَعْلُنْ».

البحر	التفعيلة	التفعيلة	التفعيلة	الدائرة
المديد	فاعِلاتُنْ	فاعِلُنْ	فاعِلاتُنْ	
	- - ∪ -	- ∪ -	- - ∪ -	
الوافر	مُفاعَلَتُنْ	مُفاعَلَتُنْ	فَعُولُنْ	(٢)
	- ∪ ∪ - ∪	- ∪ ∪ - ∪	- - ∪	
الكامل	مُتَفاعِلُنْ	مُتَفاعِلُنْ	مُتَفاعِلُنْ	
	- ∪ - ∪ ∪	- ∪ - ∪ ∪	- ∪ - ∪ ∪	
الهزج	مَفاعِيلُنْ	مَفاعِيلُنْ		(٣)
	- - - ∪	- - - ∪		
الرجز	مُسْتَفْعِلُنْ	مُسْتَفْعِلُنْ	مُسْتَفْعِلُنْ	
الرمل	فاعِلاتُنْ	فاعِلاتُنْ	فاعِلاتُنْ[٣]	
	- - ∪ -	- - ∪ -	- - ∪ -	
السريع	مُسْتَفْعِلُنْ	مُسْتَفْعِلُنْ	فاعِلُنْ	(٤)
	- ∪ - -	- ∪ - -	- ∪ -	
المنسرح	مُسْتَفْعِلُنْ	فاعِلاتُ[١]	مُفْتَعِلُنْ[٢]	
	- ∪ - -	∪ - ∪ -	- ∪ ∪ -	
الخفيف	فاعِلاتُنْ	مُسْتَفْعِلُنْ	فاعِلاتُنْ	
	- - ∪ -	- ∪ - -	- - ∪ -	
المضارع(*)	مَفاعِيلُ[٣]	فاعِلاتُنْ		
	∪ - - ∪	- - ∪ -		
المقتضب(**)	فاعِلاتُ[٤]	مُفْتَعِلُنْ[٥]		
	- ∪ - ∪	- ∪ ∪ -		

٣- ترد هذه التفعيلة في عروض البيت، على هيئة «فاعِلُنْ»، أيضاً.

١- يرجح أن تكون «فاعِلاتُ» قد انحرفت هنا من فاعلاتُنْ، ولكنها معروفة على هذه الصورة فقط في هذا الوزن.

٢- يرجح أن تكون «مُفْتَعِلُنْ» صيغة معدلة من «مُسْتَفْعِلُنْ».

٣- يرجح أن تكون «مفَاعِيلُ» صيغة معدلة من «مفاعِيلُنْ».

٤- يرجح أن تكون «فاعِلاتُ» صيغة معدلة من «فاعِلاتُنْ».

٥- يرجح أن تكون «مُفْتَعِلُنْ» صيغة معدلة من «مُسْتَفْعِلُنْ» كما في «المنسرح».

(*) (**) لقي هذان البحران اللذان جاء بهما الخليل اعتراض «الأخفش» الذي جاء بالمقابل، ببحر جديد أضيف إلى القائمة العروضية هو «المتدارك» (تراجع الملاحظة السابقة).

المجتث	مُسْتَفْعِلُنْ	فاعِلاتُنْ		
	- ب - -	- ب - -		
المتقارب	فَعُولُنْ	فَعُولُنْ	فَعُولُنْ	
	ب - -	ب - -	ب - -	(٥)
المتدارك(*)	فاعِلُنْ	فاعِلُنْ	فاعِلُنْ	فاعِلُنْ

«المقاطع والكم»

تجدر الإشارة إلى أن الصورة الأصلية لبعض الأوزان التي ميّزها الخليل تتسم، أحياناً، ببعض اللبس، وتبدو كما لو كانت ثمرة محاولة لقسر الإيقاع المكتشف على التطابق مع القانون القائم والمثبت.

وكما يشير غود فروا -دوموبينيس، فربما كان مبعث الابهام في هذا التصنيف قائماً في طبيعة الكتابة العربية وإشاراتها التدوينية. يقول: «كان علماء العروض العرب، مثلهم مثل النُحاة، مقيدين بالقراءة والنظام الحرفي (...) فقد تحدثوا عن الإشارات signes وحدها، وليس عن الأصوات. وحتى عندما كانوا يدرسون الأصوات كانوا يماينونها من خلال الأحرف المكتوبة»[٣٤]. وفيما يؤكد دوموبينيس على تنوعات أجزاء البيت التي تظل بالنسبة له «وقائع غير مفسرة»[٣٥]، ومن خلالها يستنتج أن التدوين الخليلي للوزن لا يغطي، بصورة مطلقة، عروضاً قائمة على كمية المقاطع، الطويلة أو القصيرة[٣٦]، فإننا، من جهتنا، نرى ضرورة منح إهتمام أكبر للإختلاط القائم في الشكل المدعو «**كاملاً**» لبعض البحور، خصوصاً في تفعيلتي البيت الأخيرتين (**العروض والضرب**)، كما هي الحال في «**الرمل**» مثلاً و«**المنسرح**» و«**الكامل**»، فقد كان الخليل يعدها أشكالاً محرفة عن أوزان أكثر اكتمالاً، يعتقد هو وعلماء العروض العرب انها وجدت سابقاً[٣٧].

كذلك ينبغي القول إن النظام الوزني الكلاسيكي لا يزودنا بمعلومات مباشرة عن

(*) وهو البحر الذي أضافه الأخفش، ويدعى «المحدث» أيضاً و«الخبب» حين تتحول تفاعيله إلى «فَعِلُنْ»، أو «دق الناقوس» حين تتحول إلى «فَعْلُنْ».

٣٤- مقدمته لكتاب الشعر والشعراء لابن قتيبة (المقدمة، ومادة: «العروض واللغة»، ص: XIX) يراجع أيضاً: «فيار» (ص: ١٠٧).

٣٥- ديوموبينيس، المصدر السابق، ص: XX.

٣٦- المصدر السابق. ونشير إلى أن الكاتب يشدد النبرة على أن البحور القديمة لا تتألف من عدد من المفردات ينطبق مع «الأجزاء التخطيطية» المقابلة من قبل الخليل، وان هذه الأجزاء مركبة، وفقاً له، «على نحو عسفي، أو اعتباطي، انطلاقاً من وحدات صوتية عائدة لمفردات مختلفة». وبالإضافة إلى التحفظ الذي يمكن أن نسجله أزاء «الإعتباطية» التي يراها في هذا التركيب، فاننا لا نرى ان هذه النقطة شديدة الأهمية في إيضاح الطبيعة الوزنية للبيت الكلاسيكي.

٣٧- ابراهيم أنيس، «موسيقى الشعر»، ص: ٥١.

وجود نبر إيقاعي، ولا عن دور مثل هذا النبر في الطبيعة الوزنية للقصيدة. وسواء كان الأمر يتعلق بحدة النبر أو ارتفاعه، أو كليهما معاً، فلا يبدو أن وجوده في العروض العربية القديمة يحظى بإجماع المستعربين[٣٨].

كما أننا نجهل، بالمقابل، العلائق التي لا بد أنها قامت، قبل الإسلام وبعده، بين الشعر والغناء، ومن خلال هذه العلائق الدور الذي لعبته الميلوديا في قيام الأشكال الأولية أو النهائية لبعض الأوزان التي اكتشفها علماء العروض العرب، أو في أوزان أخرى جهلوها أو تجاهلوها[٣٩].

وفي النهاية، هل عرف الشعر العربي ـ بالإتصال مع الغناء أو الميلوديا أو بمعزل عنها ـ البيت المقطعي أم لا؟ ان بعض المستعربين[٤٠] يدعمون هذه الفرضية التي سنتفحصها فيما بعد على ضوء التحويلات الوزنية في الشعر العربي الحديث[٤١]. أما دورنا الآن فينحصر في تقديم العروض العربية التقليدية باعتبارها مدخلاً لا بد منه لفهم هذه التحويلات، وهذا ما يجعلنا نحدد جهدنا بتقديم عرضٍ موجزٍ للبنيةِ المقطعية للبحور الكلاسيكية، من خلال الخصيصة الأقل تعرضاً للمناقشة، إلا وهي طابعها الكمي.

ما من شك في أن «تفاعيل» البحور الشعرية، كما رأينا في الصفحات السابقة، ليست أكثر من تمثُّلٍ تدوينيّ ـ تخطيطي لايقاعات هذه البحور، المنظمة، أي الايقاعات، من خلال نظام تكراري للمقاطع القصيرة والطويلة، أي من خلال عروض عددية أو كمية[٤٢]. وفي أشكالها الكاملة، أو المفترض أنها كاملة، تتألف كل بحر من

٣٨- براجع، على سبيل التمثيل: «كانتينو»، «دروس في علم الصوت العربي» («النبر» ص: ١١٩؛ «الإيقاع»، ص: ١٢١، و«العروض»، ص: ١٤٧)؛ وفلايش، «محاولة في فقه اللغة العربية»، («النبر»، ص: ١٦٩)، و«رايت» «نحو اللغة العربية للكزبري» («النبر»، ص: ١٢٧؛ و«العروض»، ص: ٣٥٠)، و«فيل» «الانسكلوبيديا الإسلامية» (ص: ٦٨٨)، و«غيار» «نظرية جديدة للعروض العربية» (ص: ١٤، ١٦، ١٨، ٣٣٢)، و«بلاشير» Arabica (ج ٦ و ٧)، (١٩٥٩)، (١٩٦٠).

٣٩- براجع: دومبيس، «مقدمة لمقدمة كتاب الشعر والشعراء» (ص: XXI)؛ بلاشير: «تاريخ الأدب العربي» (ج ٢، ص: ٣٥٧، ٣٥٩، ٣٦٩، وج ٣، ص: ٦٨١)، و«غيار» الذي يقيم تحليلاً وزنياً للعلائق بين الموسيقى والعروض.

٤٠- براجع: دومبيس، المصدر السابق، وسيمون جارجي: «الغناء التقليدي والشعر العربي»، في المجلة اللبنانية «حوار» (العدد ٥، ٦، ١٩٦٤)، وكذلك البستاني: «الشعر الجاهلي» (ص: ٢٤).

٤١- براجع فصلنا المعنوَن «نحو تفسيرٍ لغويّ ـ إيقاعيّ».

٤٢- نقصد البحور الستة عشر، المعدّدة أعلاه، مع هذا، فإن «الخبب» ـ الذي يُعدُّ منحرفاً عن «المتدارك» ـ بشكل بإمكان، في شكله الثاني، في الأقل، المدعوّ أحياناً «بـ» دق الناقوس، حيث يتشكل من تكرار «فعْلُن»، وكذلك «الرجز» حين يأخذ هيئة «مُتَفْعِلُنْ» أو «مُتْفَعِلُنْ»، ان يشكلا استثناء لهذه القاعدة، وهذا ما سنعالجه فيما بعد.

البحور الكلاسيكية، إذَنْ، من عدد محدد من المقاطع، بل من عدد محدد من المقاطع القصيرة والطويلة، يختلف نظام تعاقبها بين وزن وآخر[43].

مع هذا فإن تقارباً أكيداً في نظام التتابع والتناوب يظل قابلاً للملاحظة بين أوزان كل من الدوائر الخمس التي أثبتها الخليل، باستثناء الدائرة الخامسة التي ربما كانت قد دعيت عن عمد بـ «المُشْتَبَهة»[44]. ويتجلى هذا التقارب في كل من الدوائر الأربع «الأكيدة» عبر نظام واحد من التتابع، كما نرى فيما يلي:

الدائرة الأولى: مقطع (١) قصير، مقطعان (٢) طويلان، (١) قصير، (٣) مقاطع طويلة، (١) قصير، (٢) طويلان، (٣) طويلة، (١) قصير، ... الخ.

الدائرة الثانية: (١) طويل، (٢) قصيران، (١) طويل، (١) قصير، (١) طويل، (٢) قصيران، ... الخ

الدائرة الثالثة: (١) قصير، (٣) طويلة، (١) قصير، (٣) طويلة، (١) قصير، (٣) طويلة .. الخ

الدائرة الرابعة: (١) قصير، (٢) طويلان، (١) قصير، (٢) طويلان... الخ

ويتجاوز هذا التقارب والتماثل إطار الدائرة الواحدة، من وجهة النظر الكمية، أحياناً، كما هي الحال في التماثل القائم بين **الطويل** (الدائرة ١) و**السريع** (الدائرة ٤). وينبغي التمسك بهذين الملمحين لظاهرة التقارب التي تقيم في أصل النظريات القائلة

٤٣- يستنبط ابراهيم انيس، من تدوينه المقطعي المشار إليه سابقاً، القواعد التي تحرك مجموع هذا النظام الكمي، أهمها: ١) أنه عدد المقاطع في كل شطر يتراوح بين (٧) و(١٥)، ٢) أنه لا يمكن أن يتكرر في كل بيت أكثر من مقطعين قصيرين وأربعة مقاطع طويلة.

المستشهد به آنفاً (في Arabica) أطروحة «فيل هذه»، كما أن «غيار» كان قد كشف عن هذا التقارب من قبل. وهو يستبعد من الدائرة (٤) بجوار بعدها «مُفتَعلَة»، ويؤكد على أنه لم يتم استخدامها في الأدب العربي القديم اطلاقاً. وهو يقول بهذا الصدد:

٤٤- ينطلق «فيل» في نظريته حول «الدوائر»، من هذا التقارب ليبحث عن موقع «الوتد»، وبالتالي عن موقع النبر الإيقاعي. («**الانسكلوبيديا الإسلامية**، ص: ٦٩، ٦٩٥). كما ينبه «فيل»، يجب أن نحترز من المقارنة بين البحور انطلاقاً من المقاطع الأولى أو الأخيرة، إذا أردنا اكتشاف هذا التقارب بينها. ويوجز بلاشير في مقالته المستشهد بها آنفاً (في Arabica) أطروحة «فيل» هذه، كما أن «غيار» كان قد كشف عن هذا التقارب من قبل. وهو يستبعد من الدائرة (٤) بجوار بعدها «مُفتَعلَة»، ويؤكد على أنه لم يتم استخدامها في الأدب العربي القديم اطلاقاً. وهو يقول بهذا الصدد:

«انهم يدخلون عليها «مَفْعولاتُ» (....) وما هذه الآ تفعيلة و«خيالية». (ص: ٥٤).

باحتمال خروج الأوزان العربية أحدها من الثاني[٤٥]، وذلك لفهم واحدة من أهم خصائص العروض الحديثة، نعني بها «مزج الأوزان» ليس فقط بين الأبيات المختلفة من القصيدة، وإنما داخل البيت الشعري الواحد أحياناً[٤٦].

على ضوء هذا التدوين المقطعي، يمكن أن «نترجم» التعديلات التي تلحق بأجزاء البيت بمصطلحات وتعابير أخرى. ويمكن أن نلاحظ، خارجاً عن التأثير الكتابي للتفاعيل الأصلية، أن التعديلات التي قمنا بعرضها آنفاً تمس إما طول الوزن (عدد المقاطع التي يتضمنها كل وزن)، وإما نظام تتابع المقاطع القصيرة والطويلة. يمكن، مع هذا، ملاحظة وجود سلاسل مقطعية أساسية (مقاطع ـ ومفاتيح) متمثلة بـ «الأوتاد» تصمد في وجه التعديلات المجازة، والتي تظل بالنسبة للعروض بمثابة حروف العلة بالنسبة للكلمة. وهذا ما يوضح صرامة القيود الموضوعة على التعدبلات التي يمكن أن تتعرض لها، من جهة، وأهمية التشويه الوزني («العلة») التي يتعرض لها الوزن حينما يتم المساس بالأوتاد، من جهة ثانية.

الأشكال المجزوءة «للبُحور»

إن التعديلات، المختلفة، التي يجوز أن تطرأ على تفاعيل البيت لا يمكن لها أن تمس عددها اطلاقاً. غير إننا نعرف، بالمقابل، لكل بحر شعري عربي أكثر من صيغة «مجزوءة» واحدة، تظل البنية الإيقاعية للبحر حاضرة فيها كما هي، غير إنها تتضمن عدداً أقل من الأجزاء أو التفاعيل. وفي هذه الحال لا يكون طول البيت هو وحده المتعرض للتغيير أو المساس، وإنما سرعته، في معظم الأحيان.

جدول (٥)(٭)

الطويل	...	...	ف	عو	لن	م	فا	عي	لن	ف	عو	لن	م	فا	عي	لن	...	...	
			ں	-	-	ں	-	-	-	ں	-	-	ں	-	-	-			
البسيط	مس	تف	ع	لن	فا	ع	لن	مس	تف	ع	لن	فا	ع	لن	...	...	...	...	(١)
	-	-	ں	-	-	ں	-	-	-	ں	-	-	ں	-					
المديد	...	...	ف	عو	لن	ف	عو	لن	ف	عو	لن	...	...	...	...	...	...	...	
			ں	-	-	ں	-	-	ں	-	-								

٤٥- «فيل»، المصدر السابق، ص: ٦٩٤.

٤٦- براجع الجدول التالي الذي يوضح هذا التقارب.

(٭) الوحدة الصوتية في التقطيع الشعري المعبّر عنها في الأصل بالشكل (◡) أثبتت هنا بشكل (ں) نظراً لاستحالة إثباتها بالشكل الأصلي.

البحر	١	٢	٣	٤	٥	٦	٧	٨	٩	١٠	١١	١٢	١٣	١٤	١٥	١٦	١٧	١٨	
الوافر	م ں	فا –	ع ں	ل ں	تن –	م ں	فا –	ع ں	ل ں	تن –	م ں	فا –	ع ں	ل ں	تن –	...	...	...	(٢)
الكامل	...	...	م ں	ت ں	فا –	ع ں	لن –	م ں	ت ں	فا –	ع ں	لن –	م ں	ت ں	فا –	ع ں	لن –	...	(٢)
الهزج	...	...	م ں	فا –	عي –	لن –	م ں	فا –	عي –	لن –	م ں	فا –	عي –	لن –	...				(٣)
الرجز	مـ –	تف –	ع ں	لن –	مـ –	تف –	ع ں	لن –	مـ –	تف –	ع ں	لن –	...	...	...				(٣)
الرمل	...	فا –	ع ں	لا –	تن –	فا –	ع ں	لا –	تن –	فا –	ع ں	لا –	تن –	...	...				(٣)
المتقارب	...	ف ں	عو –	لن –	ف ں	عو –	لن –	ف ں	عو –	لن –	ف ں	عو –	لن –	...	...				(٥)
المتدارك	فا –	ع ں	لن –	فا –	ع ں	لن –	فا –	ع ں	لن –	فا –	ع ں	لن –	...	...	...				(٥)

وهذه هي الأشكال الثلاثة لـ « تجزيء » الأبحُر:

أ): **المجزوء**: حين يفقد كل من شطري البيت أحد اجزائه أي « تفاعيله » فإن البحر يدعى « **مجزوءاً** »، (كأن تتكرر « **مستفعلن** » من « **الرجز** » مرتين فقط عوضاً عن ثلاث مرات). ويجدر التنبيه إلى أنه ليس لجميع البحور وزن مجزوء، ونحن نعرف من « المجزوءات » على وجه التحديد: مجزوء « **الكامل** » و « **الرجز** » و « **البسيط** » و « **الوافر** » و « **الخفيف** » و « **الرمل** ».

ب): **المشطور**[٤٧]: ويدعى البيت مشطوراً حين يفقد واحداً من شطريه (كأن يحتفظ « **الكامل** » مثلا بثلاث تفعيلات بدلاً من ست.) وفي هذه الحالة يصبح البيت وحيد

٤٧- ينبغي عدم الخلط بين « **المشطور** » و « **المشطَّر** » الذي يحدد نمطاً آخر من النظم، موّحد الشطر في الأصل، كالارجوزة والبند.
- ويمثل الأول شكلاً من النظم في بحر الرجز، أمّا الآخر فيمثل نمطاً لم يعرف أصلُه ولا تاريخه بدقة (يراجع كتاب الملائكة: « **قضايا الشعر المعاصر** »، ص: ١٦٩). وهو مبني على تعاقب وزن اثنين هما: **الهزج** و « **الرمل** »، وتكمن أصالته في كون شطريه غير منتظمَي الطول وينتهيان بقوافٍ منوّعة.

الشطر وتعتبر تفعيلته الأخيرة « ضرباً » يخضع لقواعد الضرب الاعتيادي وقيوده ونعرف، بالتحديد مشطور « الرجز » و « الرمل » و « السريع » .

ج) : « المنهوك » : حين يختزل البيت إلى ثُلْث طوله الاعتيادي فقط، كأن تتردد « فاعلاتن » في الرّمل مرتين، فقط، بدلاً من ستّ مرات، ويصبح البيت حينها موحد الشطر ونحن نعرف بالتحديد، منهوك « الرجز » و « الرمل » و « المنسرح »[48] .

جدول (٦)

تنوّعات « العروض » و « الضرب » في البحور[1]

الطـويــــل: ں - -/ں - - -/ں - -/ں - ں - [2]/ں - -/ں - - -/
ں - - / ں - - - / ں - ں - ں /- ں - ں / ں - -

(٣)
البسيــــط: - - ں -/- ں -/- - -/ں - ں ں -/- - - ں -/- ں -/
- - ں -/ں ں -/- -

المديد:	/-ں-/--ں -	/--ں -	-ں-/--ں -	--ں -
		/--ں ں		--ں ں
		/-ں -		-ں -
		/-ں -		(-) ں -[4]
		/ -ں -		--
		/-ں ں		-ں ں

---

٤٨ يراجع الجدول (٧)، الذي يوضح الصيغ الأكثر شيوعاً في الشعر العربي القديم .

١- حرصنا في عرضنا لتنوّعات « عروض » البيت و « ضربه » على أن نوضح القواعد التي تنظم هذه التغيرات، بأن وضعنا على السطر ذاته كلا من التراكيب المجازة للعروض والضرب والتعديلات التي تستتبعها هذه الجوازات في « الحشو » (كما هي الحال في العروض « فَعُولُنْ » في الطويل) . ولم نعرض هنا سوى الحالات المعروفة أو الشائعة، ويجدر أن نذكّر في النهاية بأهمية النظام الوزني لهذه التغيرات: إذ يجب الإلتزام بصيغة واحدة للضرب في جميع أبيات القصيدة . أما عن الحريّة في تغيير « العروض » فانها محددة أيضاً، كما يتضح في الحالات المعروضة في الجدول .

٢- سابقاً أشرنا إلى أنه في حالة « التصريع » (التزام الصدر والعجز بقافية واحدة)، فان « العروض » تتخذ هيئة « الضرب » (مَفاعِيلُنْ ں - - -)، في أغلب الأحايين .

٣- في حالة التصريع، تتخذ العروض هيئة الضرب، حين يرد هذا الضرب في صيغة فَعْلُنْ (- -)، ولكن في البيت المصرع وحده .

٤- هذه التفعيلة هي « فَاعِلانْ » . وكما في الجداول السابقة، فقدوضعنـا « المقطع الممتد » بين هلالين .

نن-/
الوافر: ن-نن-/ن-نن-نن-✓--/ ن-نن-/ن-نن-✓--[1] (--)

الكامل: نن-ن-/نن-ن-نن✓-ن-ن-/ نن-ن-نن-ن-/نن-ن-

--ن-/
الشكلان ↓ .... ↑ --ن-
.... نن--
السابقان .... ---
نن-/ .... نن-
--/ .... --

الهـزج: ن---/ن---/ ن---/ ن---
ن--[2]

الرجز[49] - أ) --ن-/--ن-/--ن-/ --ن-/--ن-/--ن- --ن-
........./ ن-ن-
........./ -نن-
........./ ---
........./ ن--

١ـ فيما عدا «فعولُ» (ن ـ ن) التي تتحول إلى «فَعُولُنْ» (ن ـ ـ) عن طريق الاشباع، فإن هذا البحر لا يعرف تغيراً في تفاعيله النهائية. وتعتبر «فَعُولُنْ» صيغة محرفة من «مُفَاعِلُنْ».
٢ـ نادر نسبياً، وغير مستحب.

٤٩ـ يتصف «الرجز» بأنه أكثر سهولة وأقل انتظاماً من أي بحر كلاسيكي «معروف»، وقد دعته العرب بـ «حمار الشعراء» لفرط السهولة التي يتيحها للناظم، كما دعته: «ديوان العرب» لفرط ما كتب فيه من أشعار تسجل الأحداث والمآثر والإشارات التاريخية والأنساب، ألخ... ويعتقد البعض أنه «الأصل» الذي انبثقت منه بقية البحور العربية، فيما يفكر البعض الآخر بأنه كان في البدء «وزناً» للنظم والإنشاد الشعبي في اللغات الدارجة في الجاهلية، ومن هنا تنبع الأطروحة القائلة بعروضه المقطعية وعلاقته الوطيدة مع الميلوديا.
يراجع بصدد هذه النقاط: «فيل»، «ديومبيينيس»، «بلاشير» (المراجع المستشهد بها سابقاً)، و «ابراهيم أنيس» (ص: ١٢٤)، و «شارل بيلا» («اللغة والأدب العربيان»)، ص: ١٠٨).
وقد أهمل الكثير من واضعي المختارات الشعرية ومن النحويين العديد من «الأراجيز» بفعل «طابعها الشعبي» غير المنسجم مع «فخامة» «القصيدة»، وهذا ما جعل الشعر المنقول الينا في الأشكال الثلاثة المذكورة لهذا البحر، وخصوصاً الشكلين الأخيرين، يأتي نادراً. ويمثل هذا الإنتاج الشعري القديم ليس فقط خليطاً من الأشكال الثلاثة، وإنما العديد من التنويعات والتغيرات التي لا يمكن ضبطها. مع هذا فقد بدا لنا من الممكن التمييز بين الشكل الأول والشكلين الأخيرين، بما أن هذين الشكلين الأخيرين، وكما يلاحظ ديومبيينيس عن حق، هما الوحيدان القابلان للإفصاح عن طبيعة مقطعية واضحة، سواء كانت «نبرية» أم لا، تتعدى المظهر الكمي للوزن. وهذه الأطروحة صالحة أيضاً، كما سنرى، للتطبيق على أشكال «المتدارك».

. ...   ∪ ∪ ∪[1] –

الرجز ـ ب) –∪∪– /–∪∪– /–∪∪– /–∪∪– /–∪∪– /–∪∪–

الرجز ـ ج) –∪–∪ /–∪–∪ /–∪–∪ /–∪–∪ /–∪–∪ /∪–∪

الرمل: –∪– /––∪– /––∪– /–∪– /––∪– /––∪–

–∪∪ ↑ /–∪∪

––∪– .... ↓ الشكلان

(–)∪– .... السابقان

السريع: –∪– /–∪–– /–∪–– /–∪– /–∪–– /–∪––

(–)∪– /–∪–

–– /–∪–

–∪∪ /–∪∪

المنسرح: –∪∪– /∪–∪– /–∪–– /–∪∪– /∪–∪– /–∪––

––– /–∪∪–

–∪∪– /[2]–∪––

الخفيف[3]: ––∪– /–∪–– /––∪– /––∪– /–∪–– /––∪–

––∪∪ ↑ ↓ /––∪∪

––– /––∪∪

––– /––∪–

–∪– /–∪–

–∪∪ ↑ ↓ /–∪∪

المضارع: ––∪– /∪––∪ /––∪– /∪––∪

المقتضب: –∪∪– /∪–∪– /–∪∪– /∪–∪– [4]

المجتث: ––∪– /–∪–– /––∪– /–∪––

١- يُعدّ هذا الضرب «قبيحاً» ولا يُنصحُ به الناظم كثيراً.

٢- وهو نادر.

٣- هذا البحر معروف بتقلب تفاعيله النهائية، وربما كان هذا ما دعا إلى تسمية «الخفيف» مع أن البعض يعزوه لخفة إيقاعه. كما أن بعض أشكاله المشار إليها هنا معترض عليها من قبل بعض العروضيين المعاصرين. يراجع: «ابراهيم أنيس»، «موسيقى الشعر»، ص: ٧٧.

٤- لا نعرف أشكالاً أخرى لهذين الوزنين. ونذكر بأنهما قد لقيا اعتراض الأخفش.

ںں--/ ںں--

الشكلان

السابقان

إلا في

حالة «التصريع» ....---

المتقارب: ں--/ ں--/ ں--/ ں--/ ں--/ ں--/ ں--/ ں--

...../ ں-(ن)[1]

...../ ں(-) (٢)

...../ -ں-

..../ -

أ) المتدارك: -ں-/ -ں-/ -ں-/ -ں-/ -ں-/ -ں-/ -ں/ ں-

ب) الخبب: ںں-/ ںں-/ ںں-/ ںں-/ ںں-/ ںں-/ ںں-/ںں- (٣)

ج) دق الناقوس: --/ --/ --/ --/ --/ --/ --/ --/ --

جدول (٧)

الصيغ «المختصرة» للبحور[٤]

البسيط

(مجزوء): --ں-/ -ں-/ --ں-/ --ں-/ -ں-/ --ں-

١- ليس هذا المقطع في الحقيقة قصيراً إلا في شكله الكتابيّ، بما أنّ جميع المقاطع القصيرة تصبح طويلة لفظاً من طريق «الاشباع» إذا وردت في نهاية البيت. ويبدو هذا الإشباع أقل وضوحاً في نهاية صدر البيت.

٢- يهب هذا الوزن حرية خاصة للناظم في المغايرة والتنويع بين «العروض» و«الضرب» داخل البيت الواحد، وكذلك بين مختلف أبيات القصيدة وهكذا يظل للناظم الخيار، بالنسبة للعروض، بين الأشكال العديدة، الموضحة هنا أو الأخرى الأقل شيوعاً، دون أن يُلزمه هذا بفرض اختياره على كامل القصيدة.

براجع: ناصيف اليازجي، مؤلفه المستشهد به سابقاً، ص: ١٧٩ .

٣- أشرنا أكثر من مرة إلى هذا الوزن الذي أطلقت عليه أسماء أخرى، أيضاً، حسب تغيراته العديدة. وهذا البحر شأن الرجز، يتصف بمرونة كبيرة تتعدى الأشكال المحددة تتيح حرية كبيرة في تنويع الأجزاء. ويظل التمييز الذي أقمناه بين الشكل الأول والشكلين الثانيين في «الرجز» صالحاً للمتدارك أيضاً، الذي يقدم هو الآخر، في صيغته «ب» و«ج»، بنية مقطعية قادرة على الإفلات من القانون الكمي.

وسنعالج هذه الظاهرة الفريدة في الأوزان الكلاسيكية، في إطار التحولات الوزنية للشعر الحديث.

٤- كما ذكرنا من قبل، هذه الأشكال هي صيغ مجزوءة من أوزان تم اختزال عدد تفاعيلها، وهذا ما يجب تمييزه من صيغ «تامة» (من حيث عدد التفاعيل)، يمكن اختزالها أيضاً عن طريق انقاص عدد مقاطعها أو تحويل المقاطع «الطويلة» إلى «قصيرة» داخل التفعيلة نفسها.

ويرينا الجدول صيغاً مختصرة (المجزوء والمشطور والمنهوك)، وتجدر الإشارة هنا إلى أن بعض البحور الطويلة (كالطويل والمديد) والقصيرة (كالهزج والمجتث) لا تأتي إلا في صيغها «التامة».

ن ـ ـ / ن ـ ـ [1]

الوافر (مجزوء) : ن ـ ن ن ـ / ن ـ ن ن ـ / ن ـ ن ن ـ / ن ـ ن ن ـ

ن ـ ـ ـ [2]

الكامل (مجزوء) : ن ن ـ ن ـ / ن ن ـ ن ـ / ن ن ـ ن ـ / ن ن ـ ن ـ

ـ ـ ن ـ / ↓ .... ↑ ـ ـ ن ـ

(3) / .... ن ن ـ ن (ـ)

.... ن ن ـ ن ـ ـ

الرجز[4] :

ـ مجزوء الرجز : ـ ـ ن ـ / ـ ـ ن ـ / ـ ـ ن ـ / ـ ـ ن ـ

ـ ن ن ـ / ـ ن ن ـ

ن ـ ن ـ / ـ ـ ـ

ـ مشطور الرجز : ـ ـ ن ـ / ـ ـ ن ـ / ـ ـ ن ـ

ـ ن ن ـ

ن ـ ن ـ

ـ ـ ـ

ـ منهوك الرجز :

ـ ـ ن ـ / ـ ـ ن ـ

الرمل (مجزوء) :

ـ ن ـ ـ / ـ ن ـ ـ / ـ ن ـ ـ / ـ ن ـ ـ

(5) / ن ن ـ ـ

ـ ن ـ (ـ)

ـ ن ـ

١- يعرف هذا الشكل باسم « مُخلّع البسيط »..

٢- هذا القياس مقبول عموماً في جميع تفاعيل البيت، شرط أن تنطبق واحدة من التفاعيل مع (ن ـ ن ن ـ)، والا فاننا سننتقل إلى بحر الهزج (ن ـ ـ ـ/ن ـ ـ ـ) . وفي الواقع، على الرغم من التحديدات الصارمة للعروضيين، فاننا لا نرى، بوضوح، الفارق بين هذين الشكلين .

٣- يمكن للعروض ان تأتي في الشكلين السابقين. إلا في حالة « التصريع » حين يجب أن تكون متماثلة مع « الضرب » .

٤ ـ تراجع الملاحظات الخاصة بالرجز في جدول التغيرات (٦) .

٥- يمكن في حالة التصريع أن تماثل العروض مع الضرب (ن ن ـ ـ) .

السريع (مشطور: --⏑-/ --⏑-/ --(-)[1]

المنسرح (منهوك): --⏑-/ - - - ⏑

الخفيف (مجزوء) -⏑--/ --⏑-/ --⏑-/ --⏑-

⏑-⏑-/ ⏑-⏑-

⏑--/ ⏑--

القافية

ذكرنا أن القافية تشكل جانباً من «علم العروض» أو «علم الشعر». وقد قام الخليل بتحليلها هيَ الأخرى، ووضع قواعدها التي تتصف عموماً بأنها اكثر صرامة ودقة من قواعد الوزن.

واذا كانت القافية تعني في الفرنسية «الوحدة الصوتية لحرف العلة الأخير المنبور أو الملفوظ بشدة مع يليه[50]»، فإنها لا تعتمد في العربية على وجود حروف العلّة أو غيابها ـ الطويلة منها والمنبورة في الأقل[51]. إن «السكون» هو الذي يشكل النقطة الأساسية لتحديد القافية. وهكذا نجد التعريف التقليدي للقافية وهو يحددها بانها: تمتد من آخر حرفٍ مُتَلَفَّظٍ به من البيت الى الحرف «المتحرك» الذي يسبق اقرب حرف «ساكن»[52].

ففي البيت التالي للمتنبي:

حتى رجعـــتُ وأقلامـــــي قـــــوائـــــلُ لي

المجـــدُ للسيـــفِ ليسَ المجـــدُ للقلَـــمِ[53]

١- نادرٌ، نوعاً ما، ويختلط غالباً مع «مشطور» الرجز.

٥٠ـ يُراجع: «غرامون»، «محاولة صغيرة في أوزان الشعر الفرنسي».

٥١ـ نذكّر مرة أخرى بأن النحويين العرب لا يعتبرون «الحركات حـــروف علة وإنما اشارات علة تحرك الحروف الساكنة. وقـد اعتـاد المستشرقـون على دعـوتها بـ «أنصـاف المعتلات» أو «المعتلات الصغيرة» أو «الوجيزة».

٥٢ـ اليازجيّ، مؤلّفه المستشهد به سابقاً، ص: ١٨٥. ويقدم بيريه Périer في نحوه الجديد للعربية، تعريفاً أبسط للقافية، فهي تبدأ في رأيه «من حرف المد الأخير أو آخر حرف «مجزوم» من البيت». (ص: ٢٧٧). ويمكن أن نورد ملاحظتين اثنتين على هذا التعريف: فأولاً: لا يتعلق الأمر بحرف الجزم أو الاطالة، في الحقيقة، وإنما بالحرف ما قبل الأخير.. وثانياً: إذا كان لهذا التعريف فضيلة التبسيط. وتغطية الجانب الأساسي من القافية، فانه لا يوضح تعقّدها كما تصوره التراثيون العرب، وهو ما نريد التأكيد عليه هنا. ويكفي لهذا أن نلتفت إلى تعدد التعريفات المعطاة لها من قبل هؤلاء: فثمة تعريف للخليل، وتعريف للاخفش، وتعريف لابن عبد ربه في عقده الفريد (جـ ٢٥، ص: ١٤٥). يراجع أيضاً: «رايت»، «نحو اللغة العربية» (جـ ٢، ص: ٣٥١) و «بن شنيب» في «الانسكلوبيديا الإسلامية»، طبعة ١٩٢٧، (جـ ٢، مادة «القافية»).

٥٣ـ ديوان المتنبي، طبعة دار صادر، بيروت، ١٩٦٤، (ص: ٤٩٧).

تمتد القافية من الحرف « المتحرك » الأخير (مِ) إلى الحرف « المتحرك » (لِ) الذي يسبق « الساكن » (لْ)، لأنه الساكن الأقرب من الحرف الأخير. هذا يعني أن القافية تتألف هنا من مجموع الأحرف الخمسة « لِلْقَلَمِ »؛ ومن وجهة نظر مقطعية: تتألف من مقطع طويل وثلاثة قصيرات. غير ان الحرف الأخير المتلفظ[54] به هو ما يشكل، بالطبع، العنصر الاساسي للقافية، لأنه هو الذي ينهض بالثقل الأساسي لوحدتها الصوتية - حتى يؤخذ غالباً على انه هو القافية. وحين يكون هذا الحرف الأخير، الذي يدعى بـ « حرف الرويّ » متبوعاً بحرف علة فإنه يدعى مطلقاً (كالتاء في « حياتي » أو الراء في « صحارى »)؛ أما حين يكون ساكناً فانه يدعى « مقيداً » (النون في « زمنْ » أو « زمانْ »)[55]. وتجيء القافية على خمسة أنواع[56] محددة بحسب تألفها من « السواكن » و « المتحركات ».

تقسيم القافية:

وإذن، فالقافية مكوّنة من عدة أحرف يحمل كل منها اسماً متميزاً. وتتمتع الحالة الصوتية لهذه الحروف (الكسر أو الفتح أو الضم)، هي الأخرى، بسلسلة من الاصطلاحات المتميزة. وفي علم العروض والقوافي تعتبر الحركات أجزاء من القافية ومثلها تماماً مثلُ الحروف.

أ) الحروف:

١- « الروي »: وهو الحرف الأخير « المندمج » بالبيت، والذي يشكل عماد القافية كما رأينا.

٢- « الوصل »: وهو الحرف « الزائد » الذي يلي « الروي »، سواء أكان حرف علة (كالواو في: « غابُوا ») أو ضميراً متصلاً بالكلمة (كالهاء في: « حياتها »، أو الكاف في: « عيناك »).

٥٤- نقصد بـ « الحرف الأخير المتلفظ به »: « الصحيح » الأخير الذي يشكل جزءاً أصلياً من الكلمة الأخيرة، سواء كان ساكناً (كالراء في كلمة « شاعِرْ ») أو متحركاً (كالراء أيضاً في كلمة « شاعرٍ ») أو ممدوداً بمعتل آخر (كالراء نفسها في: « شاعِرِي »). ونتنبه إلى أنهُ تُستَبعد من هذه الفئة اللواحق التي لا تشكل جزءاً من الكلمة (كالهاء في كلمة « كتابها »). وبديهي، أن الإملاء، شأنه شأن التقطيع، لا يتدخل في إنشاء القافية.

٥٥- القافية « المطلقة » مكونة، بالطبع، من مقطع نهائي طويل أو قصير يقدم نفسه في هيئة مقطع مفتوح، في حين أن « المقيّدة » مكونة من طويل أو ممتد مُغلق. (نذكّر بأننا نتمسك بالتمييز ما بين الطويل والممتد باعتبار الأخير مغلقاً دائماً).

٥٦- هي: « المترادفة » و « المتواترة » و « المتداركة » و « المتراكبة » و « المتكاوسة ». يراجع « رايت » (جـ ٢، ص: ٣٥٦).

٣ـ « **الخروج** » : وهو الحرف الذي يلي الضمير المتصل (كالالف الأخيرة في : « **كتابها** ») .

٤ـ « الردف » : وهو معتل يسبق الروي (كالالف في : « **كتابُ** ») .

٥ـ « **التأسيس** » : وهو الف منفصلة عن « الروي » بحرف متحرك (كالالف في « **جداولُ** ») .

٦ـ « **الدخيل** » : وهو الحرف الصحيح الذي يفصل « الروي » عن التأسيس (كالواو في : « **جداول**[1] ») .

ب) الحركات[2] :

١ـ « **المجرى** » :[3] وهو حركة « الروي » كالكسرة التي تحرك الباء في « **لَعِبِ** » .

٢ـ « **النفاض** » : وهو حركة الضمير المتصل ، كالضمة على الهاء في : « **كتابهُ** » .

٣ـ « **الحذو** » : حركة الحرف الذي يسبق « الردف » ، كالفتحة على الميم في : « **رمَال** » .
وهي تتبع حركة الحرف المعتل الذي يدخل في القافية على هيئة « حذو »[4] .

٤ـ « **الرس** » : حركة الحرف الذي يسبق « التأسيس » ، كالفتحة على الدال في : « **جدَاول** » . بما أنّ التأسيس لا يمكن أن يكون إلا « ألفاً » فإن الرس يتصف بكونه حركة معينة لا تتغير .

٥ـ « **الإشباع** » : حركة الدخيل ، كالكسرة على « الواو » في « **جداوِل** » .

٦ـ « **التوجيه** » : حركة الحرف الذي يسبق الروي ، حين يكون الروي ساكناً ، كالفتحة على الطاء في « **مَطَرْ** » .

قواعد وتحديدات

من البديهي أن « حركات » القافية و « حروفها » ، كما رأينا هنا ، لا تجتمع كلها في

١ـ يجب ان يشكل « التأسيس » جزءا من الكلمة الأخيرة ، والا فهو لا يعتبر تأسيساً (كالالف في : « ولا دم ») .

٢ـ بديهي أن « الواو » مستخدمة هنا ليس كحرف علة ، وإنما كصحيح محرك بالكسرة (مكسور) وقد أشرنا إلى حروف العلة المستخدمة كحروف صحيحة في ملاحظتنا عن كيفية كتابة الكلمات العربية بالأحرف اللاتينية .

٣ـ بما أن التلفظ هو وحده ما يتم الأخذ به في جميع قواعد الوزن والقافية ، وإن الحرف الأخير من البيت يمدّ دائماً عن طريق الإشباع حتى لو لم يكن يحمل إلا حركة . فإن هذه الحركة تعتبر حرفاً فعلياً ، كالضمة في نهاية « مطرُ » تعامل كما لو كانت « واو » .

٤ـ تبدو ميم « رمال » كما لو كانت ممدودة بالألف ، وبذا فهي لا تحمل بعدها حركة وإنما حرف علة كاملة . ومع هذا فإن نوع المد الذي تحمله الالف هو « الفتح » ، كما تحمل الياء الكسر والواو .

أية قافية، بل إنها تمثل التوليفات الأكثر شيوعاً في قوافي الشعر العربي القديم.

وفي كل الأحوال، فإن القواعد الصارمة لواضعي العربية التقليدية تقضي بأن تكون قافية البيت الأول نموذجاً ينبغي أن تنسجم معه غالبية الحروف والحركات في بقية أبيات القصيدة[٥٧].

وبالاضافة إلى الحركات، فإن تكرار حروف: «**الروي**» و «**الوصل**» و «**الخروج**» و «**التأسيس**»، تكراراً متطابقاً هو، أيضاً، الزاميّ؛ فليس ثمة من مرونة (وهي أيضاً مرونة نسبية) إلا في «**الردف**» و «**الدخيل**». هكذا اذا وردت الواو والألف، مثلا، في الردف، فإن بإمكاننا التصرف حسب ارادتنا، جامعين بين كلماتٍ من مثل: «**عيون**»، «**معين**»، و «**جفون**»، الخ..

ومع هذا فاذا كان «الردف» ألفاً فليس لنا أن نبدله بحرف معتل آخر. ويظل «**الدخيل**» (وهذا ما يدل عليه حتى اسمه) هو وحده ما يمنح الشاعر حرية أكثر من التصرف. وفيما عدا موقعه بين الرويّ والمعتل، الذي يجب احترامه، فإن بالامكان أنْ نشغل هذا الموقع بأيّ حرفٍ شئنا هكذا يمكن ان نستخدم «**معامل**» و «**سواحل**» و «**جداول**»، سوية، دونما تردد.

واذا أراد الشاعر، بمحض ارادته هو، أن يلتزم الحرف ذاته في «**الدخيل**» فاننا سنجد أنفسنا أمام ما يدعى بالفرنسية بـ «**القافية الثرية**» rime riche مقابل «**القافية الكافية**» rime suffisante؛ أي ما دعاه العرب بـ «**لزوم ما لا يلزم**»؛ هذه الممارسة التي كان ابو العلاء المعري[٥٨] (في العصر العباسي) وناصيف اليازجي (من شعراء النهضة) فارسيها المشهورَين.

عيوب القافية

بالاضافة إلى ما أوردناه من الخروجات، المجازة المحظورة، على عمود الشعر العربي، ثمة خروجات أخرى؛ وبما إنها واسعة ومتعددة فسنختار منها هنا نمطين اثنين، يتّصلان بالقافية ويمسان على نحو مباشر التعديلات التي طرأت على القصيدة الحديثة، في هذا المضمار.

٥٧- يراجع، على سبيل التمثيل، مادة «**علل القوافي**» في «**العقد الفريد**» (ج ٢٤، ص: ١٤٥) - طبعة صادر ببيروت.

٥٨- تراجع مقدمة «**اللزوميات**» للمعري، انظر ثبت المراجع في نهاية الكتاب.

أ) «الإيطاء»: ويقصد بهِ تكرار قافيةٍ معينة أكثر من مرة في قصيدة واحدة[٥٩] دون أن تحمل معنى مغايراً في كل مرة.

ب) «التضمين»: بالاضافة إلى ظاهرة «التدوير» في البيت، وهي توزُّع كلمة بذاتها على شطريَ البيت، ثَمّةَ ظاهرة «التضمين»[٦٠]، وهي توزُّع جملة واحدة على بيتين اثنين، وخصوصاً حين ترتبط القافية ببقية من الكلام واردة في البيت الذي يلي، كما نرى في هذا النموذج:

هُمُـــو وردوا الميـــــاهَ على تميمٍ	وَهُمْ اصحابُ يـومِ عكـاظَ إنّـي
شهدتُ لَهُـمْ مـواطِـنَ صـالِحـاتٍ	أَتَيْتُهُـمْ بـودِّ الصَّـدْرِ مِنّـي[٦١]

واذا كانت هذه الظاهرة تعد في الفرنسية من قبيل اهمال الشاعر، فإن قواعد النظم العربي تتصف بأنها أكثر صرامة فيما يخص استقلال البيت.

يهمنا أن نشير في نهاية هذا العرض الموجز للعروض العربية التقليدية إلى إننا اقتصرنا على الملامح البارزة لنظام التحليل الإيقاعي المعقد الذي وضعه الخليل، والذي يدفعنا إلى التفكير بـ «القواعد النظامية» التي وضعها «ماليرب» Malherbe للنَّظْم الفرنسي، في القرن السادس عشر.

٥٩- تم تخفيف هذه القاعدة (التي ربما كان واضعها هو الخليل؟) من قبل العروضيين العرب اللاحقين، بحيث صار من الممكن تكرار قافية بذاتها، متماثلة دلالياً واملاء، على أن تفصل بين موضعي التكرار سبعة أبيات في الأقل براجع مؤلف «البازجي»، ص: ١٩٠.

٦٠- وهذا ما يقابل L'enjambement في الفرنسية، في حين يقابل «التدوير» L'enjambement à l'hémistiche (براجع: «غرامون»، محاولة في أوزان الشعر الفرنسي).

٦١- يستشهد العروضيون العرب بهذين البيتين دون تحديد قائلها، (وهو معاصر للإسلام على أغلب الإحتمالات). وهما يردان لدى البازجي (مؤلفه المستشهد به، ص: ١٩٠) و «رابت» (ص: ٣٨٥)، وكذلك لدى بلاشير في رواية مختلفة هي التي أخذنا بها هنا. وهو يشير بخصوصها إلى «ظاهرة «التضمين» الشائعة لدى شعراء الحجاز» ويطرح عليها أمثلة عديدة.

الفصل الثاني

حول تطوّر العروض العربية حتى الحركة الحديثة:

ظلت أصول الشعر العربي مجهولة تقريباً[1]، وهي لا تزال تشكل موضوع فرضيات عديدة متناقضة، وقابلة للطعن بسهولة. ولكن ما يتفق عليه المؤرخون، وما تؤيده القرائن هو أن هذا الشعر قد شهد تطوراً طويل الأمد انتهى به، بالتالي، إلى الأشكال النهائية التي تسلمها العرب قبل مجيء الإسلام بقليل.

وما من داع للقول إن هذه الأشكال «الناضجة» من الشعر قد وصلت إلينا منقولة شفوياً عن طريق «الرواة»[2]. على الرغم من المناهج والتدقيقات الصارمة التي يطبقها المؤرخون وفقهاء اللغة العرب على مختلف النصوص الشعرية المنقولة عن طريق الرواة، فلا بد من التفكير في الثغرات التي يمكن أن تشوب مثل هذه العملية المُخاطرة...، ثغرات من شأنها أن تحرّف الصورة الدقيقة للانتاج الشعري للعصر الجاهلي.

هذه المصادر هي التي اعتمد عليها الخليل كمادة لتحليلاته الوزنية وقواعده. وإذا ما تذكرنا أن الأخفش قد نفى وجود اثنين من الأوزان التي جاء بها الخليل، واضاف إليه واحداً لم يكن موجوداً من قبل، فإن هذا سيدفعنا إلى التفكير بأن واضعي العروض العربية القديمة كانوا يعتمدون في أعمالهم، التي تظل مُشرّفةً في كل الأحوال، على معلومات ناقصة وتعميمات انتقائية[3]

١- براجع، من بين مصادر أخرى، «بلاشير»، تاريخ الأدب العربي» (ج ١، ص: ١٦٦)؛ «س. ح. جيب»، «الأدب العربي، العصر البطولي»، (ص: ١٣)، «شارل بيلا»، «اللغة والأدب العربيان»، طه حسين، «في الشعر الجاهلي» (ص: ٢٢، ١١٨).

٢- تمتد فترة النقل الشفاهي للشعر العربي على العصر الأموي وقسم من العصر العباسي. ويحدد بلاشير المرحلة الأولى من التدوين بنحو عام ٦٥٠، والثانية في مطالع القرن الثامن، حيث ستختتم في مطلع القرن العشرين. براجع «تاريخ الأدب العربي» (ج ١، ص: ١٩٣).

٣- يرينا ابن عبد ربه في نقده للخليل بعضاً من الجوانب الإعتباطية في منهجه (براجع «العقد الفريد»، طبعة صادر، ج ٢٤، خصوصاً فصل «الأرجوزة» ص: ١٨).

ويبدو في الواقع، إن الخليل قد اعتمد في وضعه العروض على بعض الأبيات التي نقلها «الرواة»، وأهمل الأبيات الأخرى التي لا تدخل في قائمة الأوزان التي اكتشفها. وهذا ما يعزز افتراض وجود بحور أخرى، أو في الأقل أشكال وزنية أخرى في الشعر الجاهلي[4].

غير إن مؤرخي الشعر العربي القديم يتفقون جميعاً على «نسبة» (أو معدّل) استخدام كل وزن من الأوزان الشعرية. ويمكن أن نلاحظ، من خلال احصاءات ـ تظل ناقصة بدون شك ـ ومقارنات متفرقة، إن الشعراء العرب كانوا يلجأون غالباً إلى استخدام البحور الطويلة ذات النبر الصارم، الاحتفالي. هكذا كان «الطويل» اكثر البحور وروداً في الشعر، يتبعه الكامل والبسيط والوافر والخفيف[5].

يلي هذه الأوزان الخمسة في الشيوع، «الرَمَل» و «المتقارب» و «السريع»، أما الاوزان الباقية التي أوردها الخليل والأخفش من بعده فقد كانت نادرة نسبياً في القصائد العربية القديمة.

وفيما يتصل بالقافية، فعلى الرغم من أن النصوص المنقولة إلينا تفضح بعض الخروقات التي غفل عنها الأختصاصيون والعروضيون، يظل من الثابت أن القصيدة العربية كانت قصيدة موحدة القافية. ولم يعرف الشعر العربي حتى نهاية العصر الأموي تقريباً أية محاولة لتعدد القوافي.

ولم تبدأ ولادة الأشكال متعددة القافية ومحاولاتِ ثراء البيت العربي قبل مطلع العصر العباسي.

في هذه الحقبة، بدأ الشعر العربي يشهد، ليس محاولة لقلب أدوار الأوزان المختلفة، وإنما اكثاراً من استخدام البحور الخفيفة التي كانت تعكس، أكثر من سواها، رهافة

4ـ يراجع ابراهيم أنيس «تطور الأوزان الشعرية في موسيقى الشعر» (ص: ١٨٢)، و «بلاشير»، (ج ٣، ص: ٦٨١).

5ـ يراجع: «فاديه» في Arabica (ج ٢ (١٩٥٥)، ص: ٣١٥)، وأنيس، المرجع السابق.
ويجب أن نسجل تحفظاً خاصاً باستخدام العصر الجاهلي لبحر «الرجز» الذي لا نتمتع بخصوصه إلا بالقليل من المعلومات. وليس مستبعداً أن يكون الرجز قد انحدر من «السجع»، هذا النثر الإيقاعي المقطعي الذي يتمتع بنظام واضح في التقفية المقطعية. (يراجع: البستاني «الشعر الجاهلي»، ص: ٢١)

الحضارة العباسية وتستجيب في الوقت نفسه لحاجات الغناء الذي كان في طور ازدهار[6]

ولكن شعراء الحقبة لم يكتفوا بهذا التطور الكمي، وإنما انتقلوا إلى طور آخر يتمثل بابتكار أوزان جديدة، مؤسَّسة انطلاقاً من الأوزان القديمة أو مستلهمة من الشعر الأعجمي، وعلى الأخص الشعر الفارسي القديم[7] .

وهكذا ستنقل لنا كتب العروض المتأخرة ستة أوزان جديدة هي (الأكثر شيوعاً)، ناعتةً إياها بـ «الأوزان المهملة»، لأنها كانت مصنفة تحت تسمية «أوزان المولَّدين»، وهي: **المستطيل والممتد والمتوافر والمتئد والمنسرد والمضطرد**[8].

وإلى جانب، هذه البحور الجديدة التي أضيفت إلى البحور القديمة المعترف بها من قبل علماء العروض العربية، ترك لنا العصر العباسي تجديدات أخرى في مجال نظم الشعر.

وتندرج غالبية هذه التجديدات في إطار الصيغ «الشعبية»، أو «المعممـة»[9]، **كالمواليا والكان كان والقوما والسلسلة والزجل**. ولكنها تظل تمثل إضافات مهمة للشعر، خصوصاً فيما يتعلق بالإيقاع وتقسيم القصيدة، وأخيراً تنوع القافية.

٦- يراجع «بروكلمان»، ترجمة النجار، ج ٢ (ص: ٢٧، ٣٧، ٥٦، الخ)؛ وبخصوص انتشار كلٍّ من الموشح والزجل الأندلسيين في أقطار المشرق، يراجع: أحمد أمين «**ظهر الإسلام**» (ج ٣، ص: ١٩٤، ١٩٨)، وابن خلدون «**المقدمة**»، و «شكري فيصل» **المجتمعات الإسلامية في القرن الأول**»، (فصل «التجديد الوزني» ص: ٤٣٢).

٧- يراجع: «**موسيقى الشعر**» لابراهيم انيس (أوزان المولدين، ص: ٢٥٧) وبروكلمان (ج ٢، ص: ١٠٢٩ من الترجمة العربية) وأحمد أمين «**فجر الإسلام**» (ص: ١١٣) وابن خلدون «**المقدمة**».

٨- يدفع غياب قصائد مكتوبة بهذه الأوزان في دواوين الشعراء المعروفين كثيراً من المؤرخين إلى الإعتقاد بأن هذه الأوزان هي من ابتكار الفقهاء وليس الشعراء أنفسهم. وهم يقدمون كحجة على هذا كون الأمثلة والنماذج ذاتها تتكرر في جميع كتب العروض التي تتحدث عن هذه البحور. («**موسيقى الشعر**»، ص: ٢٠٨). أما نحن، فنعتقد من جانبنا أن هذه الحجة ليست كافية، وقد حاولنا البحث عن تفسيرات أخرى:

أ- إن ثمة نماذج مكتوبة بهذه الأوزان لدى الشعراء المعروفين، ولكنها لم تثبت في دواوينهم، أما بإرادة الشعراء أنفسهم، خشيةً من النقاد، وأما لاهمال المهتمين بنسخ دواوينهم، لأن الشعراء لا يقومون بهذه المهمة بأنفسهم إلا فيما ندر.

ب- ربما كانت هذه الأوزان قد استُخدمت من قبل شعراء كبار لم تصلنا اعمالهم لسبب أو لآخر.

٩- نقصد بـ «الشعبية» الأشعار المنظومة في اللغة المحكية، والتي لا تراعي قواعد العربية الفصحى أو الكلاسيكية. أما في «المعممة» فنقصد الأشعار المكتوبة باللغة الفصحى، ولكن التي تسمح لنفسها ببعض التجاوزات والهنات، كالاعراب «الاتفاقي» مثلا. يراجع «ابن خلدون» («المقدمة»)، (ص: ١٣٣١ من الترجمة الفرنسية لمونتاي) وأحمد أمين «**ظهر الإسلام**». وفيما عدا بعض الاستثناءات، كان الموشح بكامله مكتوباً بالفصحى والزجل باللغة الدارجة. يراجع بهذا الخصوص، أحمد أمين (ج ٣، ص: ١٩٨)، وج. بيرس «**الشعر الاندلسي المكتوب بالعربية الفصحى في القرن الحادي عشر**» (ص: ٢) وأنيس (ص: ٢٠٧).

كما تجدر الإشارة إلى تبني هذه الحقبة لوزن فارسي يدعى «الدوبيت» تفاعيله هي: فِعْلُنْ مُتَفاعِلُنْ فَعُولُنْ فَعِلُنْ (أو فَعْلُنْ). ولكن الشعراء إكتفوا في النهاية بالإفادة من نظام «الدوبيت»[١٠] في التقنية، وهجروا إيقاعه الذي بدا شديد الثقل على الأذن العربية.

الموشح

أهم هذه الأشكال الشعرية الجديدة، دونما منازع، هو الموشح. ويتفق أغلب المؤرخين على الأصل الأندلسي لهذا النمط من القصائد الذي بدأ في نهاية القرن الثالث الهجري (التاسع الميلادي)[١١]. وفي كل الأحوال، يعود الفضل إلى الشعراء العرب في اسبانيا في بداية القرن الخامس الهجري (الحادي عشر الميلادي) في تقديم الموشحات الأولى الناضجة التي أصبحت النماذج الشعرية التي سيبرع فيها بعض شعراء المشرق.

ويمثل الموشح (وهذا ما يفصح عنه إسمه، المشتق من كلمة «وشاح»)، نظاماً شعرياً معقداً، حافلاً بالتوشية[١٢] ودقة الصناعة. وننبه، في البدء، إلى أن الموشح لا يمثل شكلاً محدداً واحداً، وإنما نوعاً من النظم الشعري يختلف عن القصيدة التقليدية، ويشتمل على انساق عديدة للإيقاع والتقفية، وهو أكثر قرباً إلى الأشكال المقطعية[١٣].

هكذا يمكن، من وجهة نظر الوزن أن يقوم الموشح على قاعدة بحر واحد مع أشكاله المنحرفة عنه، كما في المثال التالي:

١٠ـ إبراجع إبراهيم انيس (ص: ٢١٤) واحمد حسن الزيات («تاريخ الادب العربي» ص: ٣١٤). ونشير إلى عدم الدقة في المعلومات التي وردتنا بخصوص هذا الوزن، والتضارب الحاصل بشأن علاقته «بالسلسلة» «والربعي» يراجع: «غيار» «ملاحظات حول الوزن العربي» (ص: ٩، ١٠) و «الانسكلوبيديا الاسلامية») (ص: ١٩٣٦) مادة «الرباعي» (ج ٣، ص: ١٢٤٨).

١١ـ ابروكلمان «تاريخ الشعوب الاسلامية» (ص: ٣٠٨، ٣١٢ من الترجمة العربية لفارس وبعلبكي)، ج. بيريس، مؤلفه المستشهد به من قبل (ص: ٣٩٢ ـ ٣٩٣)، أحمد أمين «ظهر الإسلام» (ص: ١٠٣، ١٠٦)، ج. وايت. «مدخل إلى الأدب العربي» (ص: ٢٢٦، ٢٣٠). براجع كذلك: «غارسياغوميز «قصائد عربية ـ اندلسية»، ع. ر. نيكل «الادب العربي ـ الاسباني»، س.م. ستيرن «الاغاني المضربة».
ومن بين المؤلفات العربية القديمة: «دار الطراز» لابن سناء الملك، و «جيش التوشيح» للسان الدين ابن الخطيب و «توشيع التوشيح» للصفدي.

١٢ـ ج. بيريس، المصدر المشار اليه آنفاً (ص: ٤٠٢)

١٣ـ بالاضافة إلى المصادر المذكورة، يراجع: انيس المقدسي «الاتجاهات الأدبية...» (ص: ٤١٢).

حبُّ الشـوق بقلبي فـاشتكـى — ألم الوجـد فلبّـت أدمعـي

أيها النـاس فـؤادي شَغِـفُ — وَهُـوَ مـن بغـي الهوى لا ينصِـفُ

كم أداريـه ودمعـي يكِـفُ

أيها الشـادنُ مـن علّمكـا — بسهـامِ اللحـظِ قتـلَ السَّبُـعِ ؟[٣] ●

هذا الموشح يتنامى بكامله ضمن إطار القصيدة التقليديـة، وداخـل حـدود بحر «الرمل». لكن، إذا كان بعض الشعراء قد أخضعوا أشكالهم الشعرية الجديدة للقواعد والتحديدات التي تفرضها الأوزان القديمة، مكتفين بتنويع أنساق القافية، فإن شعراء آخرين، مثلاً، قد أجازوا لأنفسهم العديد من الخروجات التي كانت محظورة سابقاً، فتبنوا، مثلاً، إيقاعين شعريين أي وزنين اثنين، يتناوبان بانتظام في أقسام القصيدة. وأهم من ذلك أن شعراء كثيرين قد تجاوزوا هذا الإطار «الإصلاحي» واتجهوا صوب التجديد والخلق[١٤].

٣- الموشحة لأبي بكر القرطبي. انظر «الموشحات الاندلسية» سلسلة «مناهل الادب العربي» - العدد ١٨، ج ١، ص: ١٤.

(●) قمنا بإيراد الأبيات ضمن قاعدة الكتابة العربية، وليس ضمن قاعدة التلفظ التي يؤثرها العروضيون لدى تقطيعهم البيت (وهذا ما سنلتزم به في الفصول اللاحقة) لأن طبيعة الصفحات الحالية القائمة على العرض، وليس على التطبيق، سمحت لنا بذلك (المعرِّب)

١٤- تجدر الإشارة إلى أنه اذا كان التجديد الإيقاعي في «الموشحات» قد تجاوز الصيغ التي أثبتها العروضيون العرب المشارقة، فهو لم يخرج عن اطار العروض الكمية (تعاقب المقاطع الطويلة والقصيرة). وكان ينبغي انتظار «الزجل» المكتوب بلهجات أهل الأندلس، ولهجات بعض الأقطار العربية فيا بعد - والذي كان موجها للغناء، غالباً - لكي نشهد شعرا يقوم على قطيعة فعلية مع النظام الوزني الكمي. ويعتقد بروكلمان إن هذا النمط الشعري قد نشأ محاكاة لنمط شعري كان منتشراً في اسبانيا حينها. يراجع: «بروكلمان» «تاريخ الشعوب الاسلامية» (ص: ٣١٠)؛ ج. بيريس، مؤلفه المذكور (ص: ٢، ٣٧٨، ٣٩٢). ويرى أحمد امين، مستنداً إلى ابن سناء الملك («الطراز») إن الموشح والزجل يرتبطان بالموسيقى والغناء أكثر مما يرتبطان بالنظام الوزني الشعري.. («ظهر الاسلام» (ج ٣، ص: ١٩٩)، وابن خلدون، «المقدمة» طبعة بيروت، ١٩٦٧، ص: ١١٣٧، ١١٦٩).

وتمثلت حصيلة هذا التيار التجديدي، الذي شكل انعطافة في الشعر العربي، في شكلين اثنين:

١ـ قصائد تمثل، من الناحية الوزنية، مزيجاً من أوزان قديمة وأخرى جديدة، كما نرى في هذا المقطع لصفي الدين الحلي:

شُقَّ جيبُ الليـلِ عـن نحرِ الصبـاحْ
- ٮ - - - ٮ - - - ٮ (-)

أيها الساقونْ
- ٮ - - (-)

وبَـدا للطـلِّ في جيـبِ الأقـاحْ
ٮ ٮ - - - ٮ - - - ٮ (-)

لُؤلُؤٌ مكنونْ
- ٮ - - (-)

ودعـاني للـذيـذِ الاصطبـاحْ
ٮ ٮ - - ٮ ٮ - - - ٮ (-)

طائرٌ ميمونْ(*)
- ٮ - - (-)

هكذا نرى أن صدور البيت وفية لإيقاع بحر «الرمل»، في حين أن إعجازه تلتزم إيقاعاً جديداً على الاوزان القديمة (**)

٢ـ قصائد تلتزم أوزاناً جديدة كلياً، كهذا الموشح لـ «عُبادَةَ القزاز»:

بَدْرُتَمَّ ـ	شمسُ ضُحى ـ	غصنُ نَقا ـ	مِسْكُ شَمّ
- ٮ (-)	- ٮ ٮ -	- ٮ ٮ -	- ٮ (-)
ما أَتَمَّ ـ	ما أوضحا ـ	ما أورَقا ـ	ما أنَمّ
- ٮ (-)	- - ٮ -	- - ٮ -	- ٮ (-)

(*) وردت في «موسيقى الشعر» لابراهيم أنيس (ص: ٢٢٣).

(**) يمكن، بلا شك، اعتبار الاعجاز كما لو كانت من بحر «الرَمَل» المقطوع في الثلث الاول من تفعيلته الثانية. ولكن هذا لا يلغي خصوصية هذا الإيقاع المستحدث المركب ـ فوق هذا ـ مع صدرٍ «تامّ» من بحر كلاسيكي.

لا جَرَمْ ـ ‏ ‏ ‏ ‏ مَن لَمَحا ـ ‏ ‏ ‏ ‏ قد عَشِقا ـ ‏ ‏ ‏ ‏ قَدْ حُرِمْ[15]

- ں - ‏ ‏ ‏ ‏ - ں ں - ‏ ‏ ‏ ‏ - ں ں - ‏ ‏ ‏ ‏ - ں -

لقد حرصنا في النماذج الثلاثة التي قدمناها من الموشح حتى الآن، على أن نرى ليس فقط تنوع القافية وإنما، كذلك، ما يتبعه من تقسيم جديد للقصيدة. فلو أخذنا نموذج «الحلي» وكتبناه كما لو كان الأمر يتعلق بقصيدة موحدة البيت:

«شق جيب الليل عن نحر الصباح
أيها الساقون
وبدا للطل في جيب الأقاح
لؤلؤ مكنون
ودعاني للذيذ الاصطباح
طائر ميمون»

لتوفرت لدينا صورة مقطوعة مؤلفة من ستة أبيات موزعة، ضمن تناوب منتظم، على بحرين مختلفين، ومتوجة بقافيتين «متقاطعتين».

ومن أجل الإفصاح بنحو أكثر وضوحاً عن تنوع هذه البنى، نأخذ مثالاً آخر من لسان الدين ابن الخطيب، وندونه بالشكل ذاته:

١ـرُبَّ ليلٍ ظفرتُ بالبدرِ
- ں - - ں - ں - - ں

٢ـ ونجومُ السماء لم تَدْرِ
ں ں - - ں - ں - - ں

٣ـ حفِظَ اللهُ ليلَنَا ورعَى
ں ں - - ں - ں - ں ں -

٤ـ أيَّ شملٍ من الهوىَ جَمَعا
- ں - - ں - ں - ں ں -

٥ـ غَفَلَ الدهرُ والرقيبُ معا
ں ں - - ں - ں - ں ں -

٦ـليتَ نهرَ النهارِ لم يَجْرِ
- ں - - ں - ں - - ں

١٥ـ يراجع «الموشحات الاندلسية، سلسلة «مناهل الادب العربي»ـ العدد ١٨، واحد امب «ظهر الاسلام» (ص: ٢٠٠). وقد وضعنا بين هلالين «الإشباع» المتحقق في كل من التفعيلتين الثانية والثالثة من البيتين الثاني والثالث.

٧ـحَكَمَ اللهُ لي علىَ الفَجْرِ[١٦]

ں ں ا - - ں - ں - - ں

إذا أخذنا هذه القصيدة كبناء إيقاعي متميز ومتجانس، فسنلاحظ في بنيتها الداخلية نظاماً محدداً من التقسيمات الوزنية. وفي الحقيقة فإن البحر المستخدم في هذا «الموشح» (وهو «الخفيف») يجيء هنا بشكلين اثنين:

١ـشكل «قصير» نسبياً، أو سريع، يتميز بطبيعة اهتزازية نابعة، بلا شك، من تعدد وتتابع المقاطع الطويلة و«المنبورة» الحادة أو الواضحة النبر. ويتبع هذا الشكل نظام القافية «رِ» في البيتين الأولين والبيتين الأخيرين من الموشح المستشهد به.

٢ـشكل «طويل» يتبع القافية «عا» في الأبيات الثلاثة الوسيطة. ونتعرف هنا على الطابع البطيء والهادىء، الذي جاء نتيجة للعدد المنخفض من المقاطع «الطويلة» والوقف «الخافت» الذي يتضمن مقطعين وجيزين، والذي يشكل نهاية كل بيت: («معا»، «جَمَعا»، و«رَعا»)

إن هذا الموشح الذي يتضمن، بمقياس العروض الفرنسية، ديستيكين اثنين deux distiques، (أي بيتين متكاملي المعنى) في البداية والنهاية، ومن تشكيلة مثلثة un tercet (الأبيات الثلاثة الوسيطة)، إنما يمثل صورة أصيلة عن النظام المقطعي في الشعر. لكن ليست هذه الحالة سائدةً في جميع الموشحات، وثمة نظم أخرى، تتفاوت في إكتمالها، نجدها منبثة في جانب كبير من هذا النوع الشعريّ.

وفوق ذلك، فإن بعض الموشحات تكشف عن تقنيات باذخة التطور، تعمد إلى الجمع بين العديد من التوليفات المقطعية أو الحرة، إما عن طريق رصفها الواحدة إلى جانب البقية، وأما عبر اللجوء إلى ضرب من النُظُم المغلقة.

ولكن هذه التقنية العالية، التي كانت تعبيراً عن ثراء إيقاعي أفاد منه عدد كبير من الشعراء المرموقين، طوال ما يزيد على قرنين من الزمن[١٧]، بدأت تضمحل إنطلاقاً من منتصف القرن الثامن للهجرة (الرابع عشر بعد الميلاد)، وسط موجة باهتة من التقليدات العقمية، والألعاب الإيقاعية، والقوافي الرتيبة المنظمة، والمجردة ليس فقط من كل قيمة موسيقية، وإنما حتى من كل جوهر أو فاعلية شعرية.

١٦ـ «الموشحات الاندلسية»(ج٢) سلسلة «مناهل الأدب...» العدد ١٩ (ص: ٥). ولم نجد من الضروري الإشارة إلى «الإشباع» المتحقق في الأبيات: (١)، (٢)، (٦)و(٧).

١٧ـ يحدد مؤرخو الأدب العربي «العصر الذهبي» للموشح بين نهاية القرن الخامس وبداية القرن الثامن للهجرة. يراجع: «موسيقى الشعر» ص: ٢٢٥.

نشير، ختاماً، إلى أن الموشح، أسوة بالقصيدة العربية القديمة، قد شكل موضوع تقنينات وتحديدات تميل إلى الصرامة. إذ إن محاولات عديدة في التقنين والتحديد قد حاولت، في الحقيقة، مواجهة «إساءات» بعض الشعراء المتهمين بالإندفاع في إنتاج هذا النوع الشعري الجديد بشيء من الخفة وعدم المبالاة، ذاهبين في هذا إلى حد إدخال اللغة العامية[١٨] في نتاجهم الشعري. وأهم هذه المحاولات هي بدون شك مؤلف ابن سناء الملك (؟- ٦٠٨/ ١٢٣٠): «**دار الطراز في صناعة الموشحات وأنواعها**».

ويحدد المؤلف في كتابه هذا عدداً من القواعد التي لا بد منها لكي يُعدّ النتاج الشعري «موشحا»؛ فهو يرى أن على الموشح أن يتألف من نوعين من المقاطع:

١ـ الاقفال: وهي تقاسيم القصيدة المنسجمة في الوزن وعدد التفاعيل وفي القافية.

٢ـ الأبيات[١٩]: وهي تقاسيم القصيدة التي تنسجم في الوزن وعدد التفاعيل، ولكن قافيتها تتغير بين مقطع وآخر.

وسيساعدنا هذا النموذج المأخوذ عن ابن سهل[٢٠] في معرفة هذين النوعين، وكذلك توزيع القافية:

(القفل)

هَـــلْ دَرى ظَبيُ الحِمَا أن قـــد حَمَا
قلـبُ صـب حـلـهُ عـن مكنسِ
فَهْـــوَ في حــــرٍّ وخفـــقٍ مثلما
لعبــت ريـــحُ الصَّبــا بالقَبَسِ

(البيت)

يـا بـدوراً أطلعــتْ يــومَ النَّــوى
غُــرَراً تسلــكُ في نَهْــجِ الغُــرَرْ

١٨ـ يعود ابتكار هذا النوع الشعري، في الحقيقة، إلى الشعراء «العاميين» دون غيرهم. أما شعراء اللغة الفصحى «فسيتولون» عليه فيما بعد، ويمارسونه في اطار القصيدة الكلاسيكية.

١٩ نعلم ما هو المقصود بـ «البيت» في القصيدة العربية الكلاسيكية. أما هنا فهو يعني مقطعاً مؤلفاً من أبيات أو من أشطار عديدة. ويطلق هـ. بريس H. Pérès اسماء غربية على عناصر الموشح هذه، فهو يدعو البيت: «مقطعاً» Strophe والقفل: «لازمة» refrain. يراجع: «اسبانيا كما يراها المسافرون المسلمون من ١٦١٠ إلى ١٩٣٠»، ص: ١١٦.
وتشتمل تصانيف الموشحات على مصطلحات عديدة سيتحدد استخدامنا لها عنا بما هو أساسي فقط.

٢٠ـ من موشح بستة اقفال وخمسة أبيات، مكتوب على بحر «الرَمَل». يراجع: «المناهل...» (العدد ٥٦، ص: ٢٠) و(العدد ١٨، ص: ٣٨).

مـــالقلبي في الهوى ذنـــبٌ ســوى
منكمُ الحُسْــنُ ومـــن عيني النَّظَــرْ

أجْتَني اللّــذاتِ مكلــومَ النــوى
والتــذاذي مــن حبيبي بــالفكَــرْ

(القفل)

كلمــا أشكــوهُ وَجْـــداً بَسَمَا
كــالــرُبَــى بــالعــارضِ المُنْبَجِسِ

إذْ يُقيمُ القَطْـــرُ فيهـــا مـــأتما
وهْــيَ في بهجَتِهـــا في عُـــرُسِ

(البيت)

غــالــبٌ لِــي ،غــالـــبٌ بــالتُــؤَدَهْ
بــأبي أفــديـــهِ مـــن غــافٍ رقيـــقْ

مـــارأينـــا مثـــلَ تـــاجٍ نَضَّـــدَهْ
أقحـوانـــاً عُصِـــرتْ منـــهُ رَحِيـــقْ

أخـــذَتْ عينـــاهُ منـــهُ العَـــرْبَـــدَه
وفـــؤادي سُكـــرُه مـــا أن يُفيـــقْ

(القفل)

فـــاحـــمُ الجُمَّـــةِ معســـولُ اللَمـــى
أكحـــلُ اللحـــظِ شهـــيُّ اللَعَسِ

وجهُـــهُ يتلـــو الضُحـــى مُبتَسِما
وهْـــوَ مـــن إعْـــراضِـــهِ في عَبَسِ

إذا كان كل « قفل » يشتمل هنا على أربعة أجزاء (بيتان متكاملان بمفهوم القصيدة الكلاسيكية أو أربعة أشطار) و « البيت » على ستة أجزاء، فليس هذا سوى شكل اختاره الشاعر الذي كان يتمتع، كما اشرنا، بحرية التصرف بعدد أجزاء « **القفل** » و « **البيت** » فيزيدها أو ينقصها، كما يشاء.

مع هذا فان « خليل » الموشحات (ابن سناء الملك) كان ساعياً إلى تحديد هذه الحرية، خصوصاً فيا يخص عدد الأقفال والأبيات في الموشح الواحد. وهو يرى أن

القفل يتكرر ست مرات في الموشح «التام»(١) والبيت يتكرر خمس مرات. أما في الموشح «الأقرع»(٢) فيتكرر كل من القفل والبيت خمس مرات(٣).

غير أن هذه المحاولات التقنينية والتحديدية لم توقف انطلاقات «المَوَشّحين» (شعراء الموشح) ونزعاتهم التجديدية؛ إذ إن الكثير من الشعراء المعروفين في هذا النوع الشعري قد تجاوزوا الحدود المرسومة لهم، خاصة فيما يتعلق بتحديد عدد الأقفال والأبيات في الموشح الواحد. ونجد مثالاً على هذا في الموشح الشهير للسان الدين بن الخطيب الذي يبدأ كما يلي:

جادَكَ الغيثُ إذا الغيثُ هَمى

يا زمانَ الوصلِ في الأندَلُسِ(٢١)

ويتضمن هذا الموشح على أحد عشر قفلاً وعشرة أبيات.

وبهذه الإنطلاقة المتحمسة، بالذات، وهذه الجرأة الخلاقة، استطاع شعراء الأندلس أن يحققوا الانعطافة الأكثر حسماً في تطور تقنية البيت العربي ومعاييره النظمية.

إن إبتكار هذا النوع من النظم في الأندلس بالذات يظل حافلاً بالدلالة. إذ لا بد أن يكون هذا النوع قد تأثر بالانماط الجديدة في الحياة الاقتصادية والاجتماعية والثقافية التي نبعث في إطار طبيعي يختلف عن المهد «الصحراوي» للقصيدة العربية القديمة، كما تأثر، من جهة ثانية، بالصلة المباشرة التي قيض له أن يحققها بالنتاج الشعري الاسباني الذي كان قائماً، ولا سيما ذلك الذي يستخدم «كلام» الأغاني الشعبية في مادته الشعرية والتعبيرية(٢٢).

إن الموضوع والإطار المحددين لهذه الدراسة لا يسمحان لنا بالبحث عن ظروف ولادة هذا النمط الجديد من العروض العربية وتطوره. وكما فعلنا لدى الكلام على

---

(١) و(٢) الموشح «التام» هو الذي يبتدىء بقفل، أما «الأقرع» فهو الذي يبتدىء ببيت. ويختم الاثنان عموماً بقفل.

(٣) يستشهد ابن سناء الملك بالنموذج الذي اقتطفناه من ابن سهل باعتباره مثالاً للموشح «التام»، الآخذ بالقواعد الأساسية للموشح كنوعٍ شعريّ.

٢١- «المناهل» (العدد، ١٩، ص: ٤٩).

٢٢- اشرنا سابقاً إلى أن «الموشح» قد ولد على يد الشعراء «العاميين» أولاً، لأغراض الغناء. غير أن احمد حسن الزيات يناقض هذه الاطروحة في تاريخه للأدب العربي (ص: ٣١٤). (تراجع المصادر المشار إليها آنفاً).

الانماط الشعرية المبتكرة في المشرق أثناء العصر العباسي، فقد اكتفينا بذكر الملامح الأساسية لهذا الشعر، ولا سيما الملامح تلك التي تبدو قادرة على دعم الاطروحة التي قدمتها الحركة الحديثة في الشعر العربي، وهي المتمثلة بما يلي: **إن لكل حقبة ولكل مناخ حياتيّ شعرها وانماطها التعبيرية.**

إن استحضار هذه الأنماط المختلفة، المعروفة في تاريخ الشعر العربي يساعد بصورة أكثَر مباشرة، على فهم الأطوار المتباعدة لتطور البيت العربي، هذا التطور الذي سيشكل بالنسبة لشعراء النهضة، وشعراء التيار الرومانطيقي من بعدهم، إما مصدر الهام شعريّ وإما تبريراً « تقليدياً » لتجديداتهم الفنية.

ومن أجل إكمال هذه اللائحة، سنتطرق هنا إلى « أنواع » النظم المختلفة من وجهة نظر القافية، سواء في إطار « الموشح » الأندلسي أو الفنون الأخرى التي عرفها عرب المشرق. وسنحاول عبر هذه « الأنواع » المختلفة أن نقبض على الملامح البارزة للتطور البنائي للقصيدة العربية، ليس في صيغها القديمة فحسب، وإنما كما « استمرت » و « انعكست » على عَرُوض النهضة ومرحلة ما قبل الحداثة.

« المُزدَوَج »:

وهو قصيدة مبنية على أساس « المُصَرّع »: حيث يرتبط كل شطرين بقافية واحدة، ولكن القافية تتغير بعد كل بيت (أي، بالإصطلاح الغربي، بعد كل ديستيك واحد):

حسبُكَ مما تبتغيه القوتُ
ما أكثرَ القوتَ لمنْ يَموتُ
إن كان لا يغنيكَ ما يكفيك
فكلُّ ما في الأرض لا يُغنيكا
الفقرُ فيما جاوزَ الكفافا
من اتقى الله رجَا وخَافا[٢٣]

وقد عُرِفَ هذا النمط من القصائد المنظومة على واحدةٍ من صيغ بحر الرَجَز، إنطلاقاً من القرن الثاني للهجرة (القرن الثامن الميلادي). ويُعزى تبنّيه النهائي في الشعر إلى اثنين من أعمدة العصر العباسي: بشار بن برد (؟ - ١٦٧/ ٧٨٣) ثم أبي العتاهية (١٣٠/ ٧٥٢ - ٢١١/ ٨٣٣)، الذي استشهدنا أعلاه بنموذج منه.

٢٣- من أرجوزة شهيرة لأبي العتاهية. يراجع ديوانه، تحقيق شكري فيصل، دمشق، ١٩٦٥ (ص: ٤٦٦).

وقد استغل شعراء النهضة، وخصوصاً شعراء ما بين الحربين، نمط «المزدوج» ولكن بعد أن شحنوه بموضوعات أخرى، كما يشهد هذا النموذج للشاعر ايليا ابي ماضي:

تعـالي إن ربَّ الحبّ يـدعـونـا إلى الغـابِ
لكـي يمزجَنـا بـالماء والخمـرة والكـاسِ
ويغـدو النـورُ جلبـابُـك في الغـابِ وجلبـابي
فكم نصغي إلى النـاسِ ونعصىَ خـالـقَ النـاسِ
تعـالي قبلما تسكـتَ في الروض الشحـاريـرُ
ويـدوي الحورُ والصفصـافُ والنرجسُ والآسُ
تعـالي قبلما تطمـر أحلامـي الأعـاصيرُ
فنستيقـظُ لا فجـرٌ ولا خمرٌ ولا كـاسُ[٢٤]

«المُشَطَّر»:

وهو قصيدة تتألف من أبيات ترتبط كل ثلاثة منها بقافية واحدة. وتنبع أهميتها الإستثنائية من طابعها الأحادي البيت، ومن هنا ينبع إسمها بدون شك. إذ إن الشطر يُعتبر هنا وحدة وزنية مستقلة مع إنه لا يشكل في الحساب التقليدي إلا «نصف بيت» من الشعر. ولكن هذه الإستقلالية لا تسود إلا على الصعيد الوزني. فوحدة المحتوى تتعدى غالباً حدود الشطر الذي يشكل العنصر البنائي الأساسي لهذه القصيدة.

مع هذا فإن هذه التشكيلة الثلاثية التي لا تؤلف بيتاً ولا شطرين اثنين بالمعنى الكلاسيكي (وإنما بيتاً ونصف البيت) تدلّنا على أهمية الشطر الذي سيشكل، عما قريب، البنية القاعدية للقصيدة العربية الحديثة. ومع إننا لا نعرف أصول هذا «النوع» الشعري خارج الموشح، فإن شعراء النهضة وخلفاءهم في فترة ما بين الحربين، الذين كانوا ينزعون إلى تخفيف رتابة التكرار «المسطح» للقافية،قد أكثروا من استخدام هذا الفن الثلاثي التشكّل. وهكذا بدأنا نرى إلى البيت الثالث من كل تشكيلة ثلاثية وهو يرتبط بقافية التشكيلة الأولى في القصيدة، كما في النموذج الذي يلي:

أذن الشفاءُ فما لَـهُ لم يُحْمَـدِ
ودنا الرجـاءُ ومـا الرجـاءُ بمُبْعِـدِ
أعَدَوْتُ، أمْ شارفتُ غايةَ مقصـدي؟

٢٤- «ادبنا وأدباؤنا في المهاجر الامريكية» لجورج صيدح (ص: ٢٦٧). والأبيات، كما هو واضح، من بحر الهزج، ويتشكل كل بيت منها من شطرين ملتحمين عن طريق «التضمين».

بردَ الغليلُ اليومَ وانطفأ الجوى
وسلا الفؤادُ فلا لقاة ولا نوى
وتبددَ الشملانِ أيَّ تبددِ؟[٢٥]

ومع هذا فلم يكن الإنتاج الشعري شديد الغزارة في هذا النوع من النظم. فقد أدرك الشعراء الرومانطيقيون وشعراء المهجر محدودية إمكانيات «المزدوج» و«المشطر» ولجأوا إلى فنون أخرى مقطعية أكثر تعقيداً، تشتمل وحدتها البنائية على أربعة أبيات أو أكثر.

وهكذا رأينا إلى «المشّطر» الذي كان يقتصر على التشكيلة الثلاثية من الأبيات (المثلث) وهو ينفتح على نظم توزيعية وتقسيمية أخرى، **كالمربّع والمخمَّس والمسمَّط**، الخ...

«المُرَبَّع»

وهو قصيدة تقوم على تشكيل رباعي يمكن أن يتغير فيه نظام القافية:

أ) بأن يرتبط كلِ أربعة أبيات بقافية واحدة، كما في:

يا نفسُ مالَك والانينْ
تتألمينَ وتُؤلمينْ
عذّبتِ قلبي بالحنينْ
وكَتمته ما تقصدينْ[٢٦]

ب): بأن ترتبط الأبيات الأربعة بقوافٍ متقاطعة:

يا نفس لو كنتِ ترين الشؤونْ
كما يراها سائرُ الناسِ
لما رماني بعضهمْ بالجنونْ
ولم أجدْ في الناس من باسِ[٢٧]

٢٥- ابيات لعباس محمود العقاد، وردت في «موسيقى الشعر» (ص: ٢٨١).

٢٦- ابيات لنسيب عريضة (١٨٨٧ - ٨٤٦)، من مجزوء الكامل، وردت في «ادبنا وأدباؤنا في المهاجر الأمريكية» (ص: ٢٧٥).

٢٧- ابيات لايليا ابي ماضي، مجموعة «الخمائل» (ص: ٤٠) (من البحر السريع).

ج): بأن تتكرر قافية البيت الرابع في نهاية كل تشكيلة رباعية، في حين ترتبط الأبياط الثلاثة الباقية منها بقافية واحدة تتغير من تشكيلة لأخرى، كما في هذه الأبيات لرشيد ايوب:

يا ساهراً دمعهُ في العينِ لا يجمدْ ... ونارُ أشواقه في القلب لا تخمدْ
انظرْ إلى القبةِ الزرقاء ثمّ ارقدْ ... واشبع النفس رؤيا من دراريها
يا نفسُ قد قلّ عندي زيتُ مصباحي ... قومي اشربي من كُميتِ الراح وارتاحي
دنيا تساوى بها النشوانُ والصاحي ... لا خيرَ في عيشها ولا أمانيها[28]

« المُخمّس »:

وهو قصيدة تتألف من عدد محدد من التشكيلات الخماسية المتمسكة بنظام تقفية مغلق يتوجب احترامه في جميع التشكيلات أو المقاطع. والشكل الأكثر بساطة للمخمس هو المتمثل بقصيدة يرتبط كل خمسة أبيات منها بقافية واحدة، أو إنها ترتبط بالتشكيلات الباقية عبر قافية تتكرر في كل بيت خامس. لكن يظل من الممكن اللجوء، بالطبع، إلى أساليب المشطر والمربع، شرط أن يتم الحفاظ على نسق تكررّها في المقاطع كلها، وإلا فإننا سنكون بازاء « نوع » آخر هو المسمّط الذي سنعرضه بدوره.

« البَنْد »:

لا يشير أغلب فقهاء اللغة العربية، حتى الحديثون من بينهم، إلى هذا النمط من النظم، الذي ولد في العراق. وهذا ما يدفع إلى الظن أنه لم يتم إكتشافه إلا مؤخراً، أو أنه لم يكن على جانب من الأهمية بحيث يجذب إليه أنظار الدارسين[29].

غير أن نازك الملائكة تتوقف عنده، طويلاً نوعاً ما، في كتابها حول « **قضايا الشعر المعاصر** ». وهي ترى فيه النوع الأكثر قرباً إلى البيت الحرّ[30]، باعتبار أنه متعدد القوافي، ووحيد الشطر (« مُشطّر ») وفي النهاية يقدم على أساس عدم الإنتظام في طول الأبيات.

٢٨- من ديوانه: « هي الدنيا » (ص: ٥٦-٥٧) (البحر هو « البسيط »).

٢٩- من هنا يبدو الاحتمال ضعيفاً في أن يكون هذا النوع من النظم قد مارس تأثيراً على الشعر الحديث.

٣٠- « قضايا الشعر المعاصر » (ص: ١٦٩).

ويمكن أن نشير إلى ميزتين آخريين للبند :
١ـإنه يتبع إيقاعاً مركباً يتألف من تواتر وزنين اثنين هما «**الهزج**» و «**الرمل**» .
٢ـتتم كتابته، كالنثر، في سطور متواصلة تُوَضِّح نهاية البيت فيها بفاصلة (،) ونهاية المقطع بنقطة .

وتدفع هذه الناحية «الخطية» إلى الإعتقاد بأنّ فقهاء اللغة ومؤلفيه أنفسهم لم يكونوا يعتبرونه من النظم الشعري، وإنما نوعاً من النثر الموقع والمقفى («**السّجع**») .

«المُسَمَّط» والقصيدة المقطعية الرومانطيقية[٣١] :

وهو عبارة عن إجتماع عدد من الصيغ السابقة، أو جميعها، داخل نظام محدد . ومع أنه يشتمل على وفرة من الخيارات في توزيع القوافي (بسيطة أو متقاطعة أو متواترة أو مزدوجة)، فإنه لا يتجاوز النظام المقطعي، والبناء التناظري القائم على توزيع متعادل منتظم ليبلغ الإستعمال الحر للقافية كما في البيت الحر .

بديهيٌ أن «الموشح» يشكل الصيغة الأولى لهذا النمط المعقد، ذلك أن الموشح يمثل، في الحقيقة، مُسمَّطاً ترتبط «**اقفاله**» بقافية واحدة . لكن إذا كان تكرار القافية ذاتها في هذه الاقفال واجباً، فأن المسمط ـ الذي لا يعرف هذه القسمة إلى «**اقفال**» وإلى «**أبيات**» ـ يمنح للشاعر حرية أنْ يكرر ـ أو أن لا يكرر ـ واحدة أو أكثر من قوافي «أجزاء» قصيدته، شرط أن تنسجم هذه «الأجزاء» ضمن تقاسيم منتظمة (من حيث عدد الأبيات والوزن والطول)[٣٢] .

ومع أن بعضا من شعراء النهضة قد جربوا هذا «النوع» فإن إزدهاره الحقيقي إنما يعود إلى شعراء «**المهجر**» الذين ساعدتهمْ معرفتهم بأشكال النظم الغربي[٣٣] في تنميته وضمان نجاحه الشعبي الذي فرضه، بصورة نهائية، على الأجيال الشعرية القادمة في جميع الأقطار العربية .

على الرغم من الثراء الذي يميز المسمط عن القصيدة العربية الكلاسيكية، فإنه يظل حبيس نظامها المعهود، أي أن تطوره كنوع شعري لا يشكل إلا تغيراً كمّياً . حتى

٣١- التسمية مشتقة من «**السمط**» وهو نسيج محلي بالجواهر أو الأحجار الكريمة، ومطرز بخيوط ذهبية

٣٢- وضع بعض الشعراء قصائد يتمتع كل «مقطع» منها بنظامه الخاص في التقسيم وفي التقفيه .

٣٣ـ انتشر شعراء المهجر، وكانوا سوريين ولبنانيين في غالبيتهم العظمى، في الولايات المتحدة وبلدان امبركا الجنوبية، خصوصاً البرازيل والارجنتين . غير أن الفضل في نجاح هذا النوع «المقطعي» انما يعود إلى شعراء مهاجر الولايات المتحدة الاميركية .

ليمكن القول إن أشكاله الأكثر تطوراً لا تمثل إلا تراكماً للتحولات الكمية، التي قدم عرضنا هذا مراحلها المختلفة، والتي شهدتْها القصيدة العربية حتى نهاية الحرب العالمية الثانية. ومن وجهة النظر الشكلية، مثلت هذه التحولات عتبة التحول النوعي الذي ستنهض به حركة الحداثة، ذاهبة إلى حدود تهديم نظام القصيدة ونسقها الراسخين.

ومن أجل الإحاطة بالأهمية الإنتقالية لهذه النماذج التي خلفها لنا شعراء المهجر وأتباعهم، ربما توجب ألا نلتفت إلى بنية القصيدة التي قاموا بنحتها - وهي بنية قائمة، شأن الزخرفة العربية الشهيرة، على إنتظام التكرار والتتابع - بقدر ما نلتفت إلى الأسس البنائية والداخلية للمقطع الشعري ذاته؛ وهو ما جعل بعض قصائدهم تتميز بمرونة في الحركة الإيقاعية وتوزيع القافية، يمكن أن نتعرف عليها في هذا النموذج لرشيد ايوب، المجرد من صورته التدوينية التناظرية:

لَكِ يا نفسُ حياةْ
بعد ما أُلقي العَصا
فالأماني جائعاتْ
عللّيها بالحصى
كي تنامْ

هِيَ تذكاراتُ شاعرْ
عاشَ في الدنيا شريدْ
ومضى في الأمرِ حائرْ
يقصدُ الضوء البعيدْ
في الظلام[34]

أو هذا النموذج لنسيب عريضة[35]:

« كفنوهْ
وادفنوهْ

٣٤- من ديوانه: « هي الدنيا » (ص: ١٩). وشأن قصائد هذا النمط، المدعوة بـ« الرومانطيقية »، تتمتع هذه القصيدة بصورة هندسية فائقة العناية. وهذا ما نلاحظه ايضاً في النموذج اللاحق لنسيب عريضة.

٣٥- نسيب عريضة، سلسلة « المناهل... » (العدد ٣٠، ص: ١٠، ١١. كما وردت في انطولوجيا مصطفى بدوي: « مختارات من الشعر العربي الحديث» (ص: ١١١، ١١٢)، ونتمسك هنا بصيغة القصيدة الواردة في هذه المختارات.

وآسكِنوهْ
هُوّةَ اللحدِ العميقْ
واذهبوا لا تندبوهْ
فهو شعبٌ
ميتٌ ليس يفيقْ
هَتْكُ عِرْضِ
نَهْبُ أرْضِ
شَنْقُ بَعْضِ
لم تحركْ غَضَبَهْ
فلماذا نذرفُ الدَمع جُزافاً
ليس تحيا الحَطَبهْ».

إن المثالين السابقين يقدمان لنا، على الصعيد الإيقاعي، منظوراً جديداً فائق الأهمية. ومع أنهما مؤسسان، كلاهما، على بحر «الرَمَل»، فإنه حرية إستخدام الإيقاع لدى الشاعرين تُبعدانه، إلى حد كبير، عن الأشكال والقواعد المعروفة لهذا الوزن.

ولا تقوم إصالة هذا الإستخدام على التجاوزات «غير الجائزة»[٣٦] لقواعد العروض القديمة ـ وهذا ما يشكل بذاته ملمحاً شديد الأهمية ـ وإنما في ظهور البيت الشعري المختزل الطول إلى مجرّد[٣٧] تفعيلةٍ واحدة. (**«نَهْبُ عِرْضِ» أو «كي تَنامْ»**)، وهذا ما يمكن إعتباره فاتحة لمبدأ إعتماد التفعيلة كأساسٍ للبنية الإيقاعية في القصيدة الحديثة.

وما يدعم هذا المبدأ الجديد هو، أولاً، إشتمال القصيدة ذاتها (وخصوصاً الثانية) على أكثر من بيت يتشكل من تفعيلة واحدة، وثانياً، كون الشاعر قد وهب لنفسه الحق في أن يختار، لأبياته القصيرة، كلا الشكلين المختلفين من التفعيلة اللذين يتكوّن منهما بحر **«الرَمَل»**. وهكذا نجد «كي تنام» (**فاعِلانْ**) في القصيدة الأولى، و «نهب الأرض» (**فاعِلاتُنْ**) في القصيدة الثانية.

وفي الأبيات الأخرى، الطويلة نسبياً، نواجه بظاهرة أخرى؛ إذ بينما تتألف بعض

٣٦ـ وتتمثل هذه التجاوزات بالتعديل «الحر» للتفعيلتين: «فاعِلاتُنْ» و «فاعِلُنْ».

٣٧ـ تجدر الاشارة إلى أن هذا الاستعمال ليس جديداً تماماً، وإنه يمكن العثور عليه، تحت مظاهر اخرى، في بعض الموشحات، باعتباره تعديلاً اقصى **للمنهوك**.

هذه الأبيات من «فاعِلاتُنْ» مكررة مرتين (كما في «هي تذكارات شاعر»)، فإن بعضها الآخر يختزل إلى «فاعلاتُن فاعِلُن» (كما في «لم تحرك غضبه»)، وهذا ما لا يجوز إلا في شروط محددة تكون فيها القصيدة مؤلفة من أبيات تنقسم إلى صدر وعجز وتضم عروضاً وضرباً[٣٨]، الخ...

وإذا ما تذكرنا، في النهاية، أن الشاعر قد لجأ، في القصيدة الواحدة، إلى بنية مركبة من اوزان شديدة التباعد[٣٩]، لوجدنا ما يسوّغ التفكير بأنّ الشاعر ما قبل الحديث كان يجهد للبقاء داخل النظام الكميّ القياس ذاته، محاولاً أن يستكشف، من داخله، جميع الإمكانات التي توفرها له العروض القديمة، عن طريق سلسلة من الخروجات على القياس الوزني التقليدي.

وإذا ما نظرنا إلى المقطوعتين الواردتين أعلاه باعتبارهما قصيدتين مكتملتين، سوف نجد، من حيث القافية، صورة كاملة للعديد من التوليفات المختلفة للقوافي المختلطة، من المزدوجة إلى المتقاطعة إلى المتواترة. بل سنعثر (لا سيا في القصيدة الثانية) على توليفات تتجاوز هذا التصنيف المطروح، لتنفتح، في النهاية على منظور القافية الحرة[٤٠].

وإذن، فإن الشعر العربي قد شهد، مع الموشح، تطوراً هاماً في الشكل الشعري؛ غير أن هذا التطور قد تعرض للانقطاع، للأسف، وذلك منذ منتصف القرن الرابع عشر الميلادي (القرن الثامن للهجرة)، بفعل ما يدعى بعصور الإنحطاط التي استمرت حتى مطلع القرن التاسع عشر.

غير أن هذه الحقبة المتميزة برقدة طويلة للحياة الإبداعية تقدم لنا، مع ذلك، كمية هائلة من الإنتاج الشعري المقلد، أو العقيم غالباً[٤١]. وقد شهد الطور الأخير من هذه الحقبة غياباً شبه تام للإنتاج الشعري، فيما عدا الشعر العامي الذي كان شديد التهافت.

٣٨- يحاول بعض المتشيعين للتقليد الأدبي أن يكتبوا البيت ضمن تقسياته المذكورة (تراجع الملائكة، في كتابها المستشهد به سابقاً، ص: ١٣٧). وبالاضافة إلى أن هذه العملية غير ممكنة في اطار هذه النماذج، فإن كون القافية تشكل هنا حدوداً مميزة بين الأبيات، يجعل الصورة الطباعية التي وضعها الشاعر متطابقة مع بنيتها الإيقاعية.

٣٩ - سبقت الإشارة إلى أنّ هذه الاستعمالات الجديدة كانت معروفة من قبل في الموشح.

٤٠- نستخدم هنا تعبير «القافية الحرة» بالمعنى الحديث، وكان هذا التعبير مرادفاً، في الأصل، لتعبير «القافية المختلطة».

٤١- يراجع من بين مصادر اخرى: «شارل بيلا»، «اللغة والأدب العربيان» (ص: ١٦٨) و«جرجي زيدان»، «تاريخ الادب العربي» (ج ٣، ص: ١٣) و«عبد الجليل»، «تاريخ الادب العربي» (ص: ٢٠٥).

حتى اضطلعت الأجيال الأولى من عصر النهضة (انطلاقاً من الثلث الأخير من القرن التاسع عشر) بمهمة إحياء النشاط الشعري[42]. فتراهم وقد اندفعوا إلى إنعاش ذلك الجسد المتهالك لتراثٍ بقي راسخاً في نفوس العرب، يشكل قبلة لهيامهمْ، طوال ذلك الليل الطويل المترع، بالحنين. وهكذا شَهَدنا إستعادةً للأشكال القديمة على يد شعراء نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين. وكان ينبغي إنتظار فترة ما بعد الحربين، لكي نشهد تقدماً حقيقياً في تجديد هذه الأشكال الشعرية.

حاولنا، خلال هذا العرض، أن نوضح الملامح الأساسية لهذا التقدم، الذي تحقق، كما أسلفنا، على يد شعراء المهاجر الاميركية[43]على وجه الخصوص. غير أن هذا التقدم الذي وصفناه بأنه تقدم «كمي» إنما يقوم، بالطبع، على مستوى النظم. إذ ليس بإمكاننا في الإطار العام لتجدد الأشكال وأنماط التعبير الشعري إلا أن نشير إلى بداية (مجرد بداية) بروز هذه الظاهرة التي تشكل قفزة ثورية، إلى حدٍّ ما، وبالتالي نوعية في الشكل الشعري العربي، ألا وهي ظاهرة الشعر المنثور، أو النثر الشعري[44].

لندعْ، للّحظةِ الحالية، التمييز الذي يمكن إعماله بين هذين التعبيرين اللذين يمكن أن يحددا نوعين مختلفين من الكتابة الأدبية، لكي نحدد موقع وحضور هذا النمط التعبيري الشعري في تطور المفهومات الشعرية.

في الحقيقة، إننا نشهد للمرة الأولى في تاريخ الأدب العربي تعديلاً أساسياً لمفهوم الشعر، يتحقق بفضل المواهب الإستثنائية لأمين الريحاني[45] ومي زيادة[46]، وجبران خليل جبران[47]، على نحو أكثر خصوصية.

٤٢ـ براجع: «شارل بيلا» (ص: ١٩)، وزيدان (ج ٤، ص: ٥٦٨)، وج. **ڤيت«** مدخل إلى الادب العربي» (ص: ٢٧١).

٤٣ـ يجب ألا ننسى، في هذا المضمار، أهمية الشاعر المصري الشهير، احمد شوقي الذي كان ملقباً بـ«امير الشعراء»، هذه الأهمية التي تتجلى في تنّوع وجدّة الأشكال التي جربها في مسرحياته كـ«**مجنون ليلى**» و«**كليوباترة**». (براجع بخصوص شعراء المهجر كتاب جورج صيدح: «**ادبنا وادباؤنا في المهاجر الأميركية**» والفصل المخصص لهم في مدخل «**ڤيت**» إلى الادب العربي) ـ (ص: ٢٨).

٤٤ـ يراجع، بهذا الخصوص، انيس المقدسي: «**الاتجاهات الادبية في العالم العربي الحديث**» (ص: ٤١٢)، حيثُ يميز المؤلف بين هذين النوعين الادبيين.

٤٥ـ كاتب وشاعر لبناني (١٨٧٠ـ١٩٤٠) (انظر فهرس المراجع، وكذلك: «**ڤيت**»، ص: ٢٨٦).

٤٦ـ كاتبة وشاعرة فلسطينية ـلبنانية الأصل (١٨٩٥ـ١٩٤١).(انظر فهرس المراجع، وكذلك: «**ڤيت**»، ص: ٢٨٦ـ٢٨٧).

٤٧ـ براجع مدخل المؤلف الحالي.

فتحت عنوان « خواطر » شرع كل من أمين الريحاني ومي زيادة بنشر نصوص نثرية قصيرة، طافحة بالنبر الغنائي، ومتمتعة بانسجام إيقاعي داخلي[48]، ومشحونة بحساسية ونزعة تصويرية شعرية تامة الجدة في النثر العربي، مما يدفع المتأمل في هذه الظاهرة إلى التفكير بتأثير الأدبين الفرنسي والانكليزي، بكافة أنواعها الأدبية المشابهة: « كالنثر الموقع » أو الإيقاعي، و« البيت المنثور » و« النثر الشعري » و« قصيدة النثر ».

أكد جبران خليل جبران نفسه رائداً حقيقياً لمدرسة الشعر المنثور هذه، حين قام بفتح هذا النمط التعبيري على أبعاد جديدة، فشحنه بمحتوى أكثر سعة وثراء وتنوعاً، حتى غدا يتجاوز الإنطباعات العاطفية والإنشغالات الغنائية ـ الذاتية، ليبلغ موضوعات من طبيعة إجتماعية وفلسفية؛ مدخلاً عليه، في ذلك كله، بنى أدبية أكثر إتساعاً وتعقداً: كالقصة والحكاية والرواية.

مع هذا فإن القيمة الشعرية لهذه الكتابات لا يمكن لها أن تعوض عن غياب بنية القصيدة التي كانت تتعرض غالباً للإنهيار والتخلع، عبر ما بدأ يتسرب إليها من كلام وجُملٍ سردية وحيل أسلوبية وبناءات « نثرية » صرف. لكن، على الرغم من وحدة المناخ والفكر التي بدا أنها تميز هذا النوع من الإنتاج الأدبي، فإن الوحدة البنائية لم تكن مضمونة تماماً. كما أن تقديمها على الصفحة (« إخراجها ») لم يكن إلا ليزيد في صعوبة تصنيفها بين الأنواع الأدبية المعروفة. فتارة، تتم كتابتها على شاكلة النثر العادي، أي بصورة ملتحمة ومتصلة، وتارة على هيئة أبيات منفصلة مجردة من القافية ومن الإيقاع الخارجي، وتحتل قسماً من السطر أو سطراً كاملاً أو عدة أسطر. وهذا كله يعكس، بالطبع، التأثيرات المتنوعة والمتغايرة التي كانت تمارسها (خصوصاً على جبران) مختلف أنماط النثر الشعري التي نجدها لدى الكتاب والشعراء الرومانطيقيين في اوروبا وفي امريكا، وهذا ما يبدو واضحاً في المقطع التالي لجبران:

« اسكتْ يا قلبي فالفضاءُ لا يسمعك.
اسكتْ فالأثيرُ المُثقَلُ بالنواحِ والعويلِ لن يحملَ أغانيكَ وأناشيدكَ.
اسكتْ فأشباح الليل لا تحفل بهمسِ أسرارِكَ، ومواكبُ الظلامِ لا تقفُ أمام أحلامك.

48- نعتقد أن المسألة تتعلق هنا بتوازن مقطعي داخل الجمل (دون أن يتم الأخذ بالمقاطع الطويلة والقصيرة بنظر الاعتبار)؛ حيث تكون كل جملة مؤلفة من مقاطع صوتية متساوية تقريباً، ومفصولة عن بعضها بوقفات أو مواقعَ قطعٍ واضحة احياناً، وبشدة، من خلال التركيب. ولكن الحركة « الالقائية » التي تبدو كما لو كانت تشكل واحداً من العناصر المحدّدة لهذه البنية الإيقاعية تتصف بأنها أكثر تنوعاً وانقلاباً من أن يمكن القبض عليها بسهولة. كما أن دور « النبر » يبدو أقلّ وضوحاً في هذه الكتابات.

اسكتْ يا قلبي، اسكتْ حتى الصباح، فمن يترقب الصباحَ صابراً يلاقِ الصباحَ قوياً. ومن يهوَ النورَ فالنورُ يهواه.

....

...........[49]

وفي الواقع، على الرغم من توفر بعض الإنتظام الحر للإيقاع الداخلي، المتموج تارة، والطافح بالحيوية الديناميكية تارة أخرى، وكذلك على الرغم من الكثافة المجازية والتقنيات الأسلوبية الأخرى التي تذكّر بالمناخ الغنائي والخطابي في الوقت ذاته لمؤلّف نيتشه الشهير: «**هكذا تكلم زرادشت**»، فإن غياب الإيقاع الخارجي المنتظم كان كافياً لأن يحرم هذه الكتابات الأدبية من «حق الإقامة» في مدينة الشعر. ولكن الطبيعة الإستثنائية لهذه الكتابات، وفرادة عناصرها المكونة، التي كانت ترفعها عن النثر العادي، مكنتها، في النهاية، من أن تحوز «مواطنة شرفية» (أو تقديرية) في مدينة الشعر، من خلال تَسْمية «**الشعر المنشور**».

إذ إن الفصل المطلق بين الشعر والنثر بقي مكرساً طوال تاريخ النقد الأدبي العربي. وإذا كان بمقدورنا أن نلتقي، عبر الأجيال المتلاحقة من المؤرخين والنقاد الاوربيين، ببعض الذهنيات المستقلة أو الجريئة التي كانت إصالتها تسمح لها بأن تلاحظ في بعض أنواع النثر[50] (كنثر القرآن) بعض «العناصر الشعرية»، فهذا لا يمنع أن التحديد العام للشعر ظل مرتبطاً بالنظم على نحو حصريّ، أي بما دعاه العرب بـ «**الكلام الموزون المقفى**».

وعلى ضوء هذه النزعة «الحصرية» أو التحديدية، يمكن لنا أن نقيس أهمية هذا الإدخال لمفردة «**الشعرية**» في تسمية بعض الكتابات غير المنظومة، إدخالاً يوضح هذا الإقتران الجديد، والفريد من نوعه في تاريخ الأدب العربي، بين النثر والشعر. وهذا ما سيقود بالضرورة إلى الإقرار بوجود عناصر «قَبْليّة»، (أي سابقة لمعيار الإيقاع الخارجي والقافية) وأكثر أساسية في تحديد «العمل» الشعري[51].

٤٩- جبران خليل جبران، «**مجموعة الاعمال الكاملة**» (ص: ٣٨٩).

٥٠- يستحضر عز الدين بعض الاراء القديمة التي تداولت هذه المشكلة، في مؤلفه: «الأسس الجمالية للنقد العربي» (ص: ٣٢٢).

٥١- واضح أن هذا العرض لا يهتم بالإيقاع بالمعنى الموسع للكلمة، وإنما فقط بإيقاع النظم. وبذا فليس من واجبنا أن نعالج هنا البنية الإيقاعية للنثر الأدبي والشعري الذي يبتعد كثيراً عن النثر العِلْمي و الإستخدامي» ليبلغ درجة اكتمال نغميّ، مرتفعة، غالباً، تضعه على مقربة من النظم.

وقد شكل هذا الإقرار « حصان طروادة » الذي بفضله سيتوصل الشعراء المحدثون فيما بعد إلى « اجتياح » القلعة الحصينة للقصيدة العربية التقليدية ، ومن ثم إلى تهديمها .

وهكذا ، فإذا كان الشعراء المجددون في العصر العباسي وشعراء الموشح، ثم شعراء المهجر من بعدهم، قد ساهموا ـ من داخل النظام العروضي نفسه ـ في هز « النموذج الأصلي أو القياسي » للقصيدة العربية، فإن « شعراء النثر » قد خرجوا كلياً من هذا النظام، ساحبين معهم الشعر خارج القوالب المقدسة للنَظْم الكلاسيكي . وبتعبير آخر، إذا كان الأوائل قد عملوا على تعديل صورة القصيدة، فإن « شعراء النثر » قد ساهموا في تحويل كامل المفهوم الشكلي والجمالي للشعر . وهم إذْ فعلوا ذلك، فقد جعلوا الساحة مُمَهّدة لهجوم الحركة الحديثة ، التي ستقدّم نفسها تحت لافتة الثورة « الشاملة » .

الفصل الثالث

البنى الوزنية الحديثة ـ ملامح التحويل الايقاعي

فيم تقوم، إذَنْ، الثورة «الوزنية» التي ابتدر إليها الرواد العراقيون الثلاثة: الملائكة، والسياب والبياتي؟

ينبغي التأكيد، بادىء ذي بدء، على أن الإنتاج «الثوري» لهؤلاء الشعراء الثلاثة قد اجتاز مرحلة تجريبية أولية تأكدت لهم خلالها المبادىء القاعدية لتحويل الشكل الشعري، الذي سيبلغ مداه وأبعاده الواسعة فيما بعد على يد حركة «شعر». وقد توافقت ولادة «شعر» مع نضج أهم الشعراء الثلاثة: بدر شاكر السياب على صعيد التجربة الإيقاعية في الأقل.

ومن ثمّ، فإننا سوف نقصر بحثنا هنا على الملامح الأساسية والأولية لشكل «البيت الحر» من وجهة النظر الوزنية (بما في ذلك القافية بالتأكيد)، وفي ضوء تطور النظم العربي الذي عرضنا أطواره المتتابعة في صفحاتنا السابقة.

١ـ التشكل الخارجي: من البيت إلى الشطر

ما من شك في أن السّمة الأكثر وضوحاً ومباشرة في التجديد الشكلي الذي شرعت به حركة الشعر الحديث تتمثل في هيئة القصيدة وبنيتها الخارجية.

وقد رأينا أن القصيدة الكلاسيكية تتكون من عدد محدد من الأبيات، وإذَنْ من التقاسيم المنتظمة، حيث ينقسم البيت نفسه إلى «صدر» و«عجز»، متعادلين في الطول والتفاعيل، غير أن الثاني منهما («العجز») يتميز بالقافية. كما نتذكر، من ناحية أخرى، بعض المحاولات النازعة إلى الإقتراب من البيت الوحيد البنية أو الشطر («المشطّر»). لكن فيما عدا البند الذي بقي، ولا يزال، مجهولاً حتى في بعض الحلقات المتخصصة، مما يجعل تأثيره في الشعر الحديث أمراً مستبعداً، فإن صيغ النظم الفردية العدد (وخصوصاً ذات التشكيلات الثلاثة) ظلت لدى الشعراء الرومانطيقيين أبعد من أن تقارب مبدأ البيت الحر، بفعل تقسيمها المنتظم.

وفي الحقيقة، على الرغم من أن إستبدال البيت التقليدي (المنقسم إلى صدر وعجز)

بالبيت الوحيد البنية لم يمكّن من تحقيق الوحدة العضوية للقصيدة، فإن التخلي عن هذا البيت (في صيغته التقليدية) إنما يعرب عن إرادة الإبتعاد عن الإنتظام الهندسي لهذه الزخرفة الشعرية. إذ إن الإنحياز إلى البيت الوحيد البنية يعني إرادة الحصول على حرية إيقاعية، وكذلك ـ وهذا هو الأهمّ ـ على حريةٍ في البناء الشعري.

لقد كانت أبيات القصيدة الكلاسيكية تقدم نفسها بأشكال منتظمة، مدعوة إلى التراصف، داخل مسلة قائمة على عمودين اثنين[1]. ومن أجل أن نتمثل، مرة أخرى، هذه البنية الخارجية للقصيدة الكلاسيكية نورد هذا النموذج لبدوي الجبل:

«هدهد همومكَ عندي ... على حيائي وصدّي
حُور النعيم تمنت ... نعمى هواي ووجدي
هل عندهُنَّ رحيقي ... وهل لديهُنَّ شهدي
تأنق الله دهراً ... يعيدُ فيَّ ويُبدي
حتى جلانيَ شعراً ... يا حسرةَ الشعرِ بعدي
خيالهُ السمْح ندّىَ ... تاجي ونَمْنَمَ عقدي
وقلبهُ كان كأسي ... وجفنهُ كانَ مهدي
والأنجمُ الزُهرُ حولي ... دُمىَ لِلَهْوي وعَدّي
كل المحبيّنَ مُلكي ... وأنت وحدكَ نِديَ
وكبرياء جمالي ... تريدُ منك التحديّ»[2]

مؤكد أننا إذا لم نأخذ إلا بالشكل الخارجي للبناء البسيط لهذه القصيدة، فاننا لن نقع فيه على صورة «الزخرفة» الشهيرة. لكننا في الواقع نواجه الأشكال العروضية التزيينية التي تدفع إلى التفكير بالألعاب التنميقية والمنسقة للزخرفة العربية، في نظم «المحدثين» الأندلسيين والعباسيين، وشعراء النصف الأول من القرن العشرين. وقد التقينا بنماذج تقدم شهادة صارخة على هذه النزعة في غمار بحثنا عن تعدد القافية (في «الموشح» و«المسمّط») فيما تقدم من صفحات. ولعله من الممتع أن نتأمل مجدداً هذا المقطع من قصيدة لنسيب عريضة[3] في إخراجها الطباعيّ الأصلي، الذي تمكن مقارنته بالنموذج الكلاسيكي السابق لبدوي الجبل:

١ـ يمكن، بالطبع، أن ينتهي كل من الشطرين بالقافية في مثل هذه الحال نجد أنفسنا أمام بيت «مُصَرّع».

٢ـ من قصيدة: «شقراء»، لبدوي الجبل.

٣ـ سبق أن استشهدنا بها في موضعٍ سابقٍ من هذا الكتاب.

كفنوهْ وادفنوهْ وآسكنوهْ

هوة اللحد العميق

واذهبوا لا تندبوهْ

فهو شعبُ

ميتٌ ليس يُفيقْ

هتك عرضٍ نهب ارضٍ شنق بعضٍ

لم تحرك غَضَبَهْ

فلماذا نذرف الدمع جزافا

ليس تحيا الحَطَبَهْ

أو حتى هذه القصيدة لجبران:

بالله يـا قلبي[٤] اكتمْ هَوَاكْ

واخفِ الذي تشكو عَمَّنْ يراكْ - تَغَنَّمْ

من باح بالأسرارْ

يُشابهُ الأحمقْ

فالصمتُ والكتمانْ

أحرى بمن يَعشَقْ

بالله يا قلبي استرْ جَوَاكْ

فما الذي يضنيكْ إلاّ دواكْ - فاعلَمْ

الحب في الأرواح

كخمرةٍ في الكأسْ

ما بانَ منها ماءْ

وما خفي أنفاس

بالله يا قلبي احبسْ عناك

إن ضجّتِ الأبحار أو هُدّتِ الآفاق - تسلَمْ

هكذا، حتى جاء البيت الحر ليكسر هذا النسق النظامي، البسيط في القصيدة الكلاسيكية، والمعقد في الإنتاج الرومانطيقي. وفي نهاية الأمر، فإن القصيدة الجديدة القائمة على البيت الحر لا تختلف، في تشكلها وإخراجها الطباعي، عن «زميلتها» الفرنسية أو الإنكليزية، وهذا ما نراه واضحاً في هذه الأبيات المأخوذة من إحدى

٤- قصيدة «بالله ياقلبي» من «مجموعة الأعمال الكاملة»، (ص: ٥٩٢).

قصائد نازك الملائكة المبكرة في هذا الشكل:

« أين أمشي، مللتُ الدروبْ
وسئمت المروجْ
والعدو الخفيُّ اللجوجْ
لم يزل يقتفي خطَواتي، فأين الهروبْ؟
الممرات والطرق الذاهبات
بالأغاني إلى كل أفقٍ غريبْ
ودروب الحياةْ
والدهاليزُ في ظُلُماتِ الدجى الحالكاتْ
وزوايا النهارِ الجديدْ
جبتُها كلّها، وعدوي الخفيّ العنيدْ
صامدٌ كجبال الجليدْ
في الشمال البعيدْ »[٥]

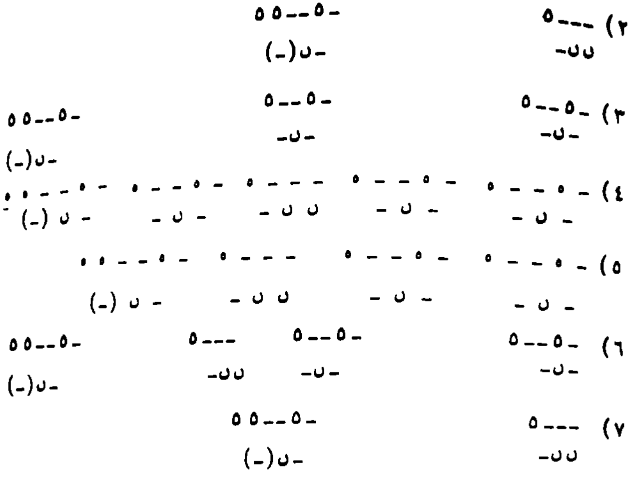
وإذن فإن جدة هذا النوع من النظم الشعري، تتمثل بتبني « **الشطر** » (الذي سيصبح هو البيت في القصيدة الحرة، ويكتسب تسمية: « **البيت الحر** »)؛ لم يعد هذا الشطر يمثل، كما هي الحال في البيت التقليدي، حجراً موحّداً يتساوى مع بقية الأحجار في القصيدة، بل غدا وحدة أولى للبناء الشعري الحر. فمع أن هذا البيت ما يزال قائماً على ايقاع معين، فان للشاعر كامل الحرية في إطالته أو إختصاره، تبعاً لإرادته وذوقه وحاجته، متمتعاً، من ناحية أخرى، بحرية إختيار القافية التي يختتم بها أبياته.

وفيما يتعلق بطول البيت الشعري، فإن بإمكاننا أن نلاحظ تغيّراته العديدة عبر مختلف سطور هذا المقطع. يمكن للمظهر الكتابي أو الطباعي أن يكون خدّاعاً بلا شك، غير أنه يكفي أن نقوم بتقطيع أبيات نازك الملائكة السبعة الأولى لنتيقّن من ذلك[*]:

١)ـ٥ ـ ـ ٥   ـ٥ ـ ـ ٥   ـ٥ ـ ـ ٥ ٥
ـ ن ـ   ـ ن ـ   ـ ن (ـ)

٥- من قصيدة: « **الأفعوان** »، نظمت عام ١٩٤٧، وظهرت في ديوانها « **شظايا ورماد** » (ص: ٦٢)، وفي مختارات أبي سعد « **الشعر والشعراء في العراق** » (ص: ١٩٤).

(*) نورد التقطيع هنا وفقاً للنظامين: العربيّ في الأعلى، والغربيّ في الاسفل، كما سنحصر المقاطع الممتدة بين معتكفتين.



تتبع هذه الأبيات البحر «المتدارك» الذي تشتمل صيغته التامة على أربع تفاعيل من «فاعِلُن»(*) في كل شطر، أي ثماني في كل بيت من الطراز الكلاسيكي. أما هنا فاننا نلاحظ عدد التفاعيل وهو يتغير بين بيت وآخر، حيث نجد: ثلاثاً في الأول واثنتين في الثاني وثلاثاً في الثالث وخمساً في الرابع وأربعاً في الخامس وأربعاً في السادس واثنتين في البيت السابع.

إن تبني الشطر في البيت الحر لا يعني التقيد بعدد التفاعيل الجائز لكل بيت تقليدي (بصدر وعجز). وإنما يعني هجران مبدأ البيت القائم على الصدر والعجز، والإنحياز نهائياً إلى بيت واحد البنية، ومن هنا ينبع مصطلح «الشطر الواحد». بتعبير آخر: إنه بيت حر، مع أنه يظل قائماً، مبدئياً، على نظام كميّ.(**)

وتفرض هذه الملاحظة نفسها، لا سيما وان إختلاطات جديدة قد شاعت بهذا الخصوص. هكذا رأينا إلى نازك الملائكة وهي تختزل «حرية» البيت الجديد إلى مجرد عدم إحترام الطول المنتظم لشطري البيت[6]، محاولة أن تفرض على البيت الحر جملة من القيود المتمسكة بالقواعد الوزنية الكلاسيكية التي تنطبق على شطر البيت القديم (وخصوصاً على العجز).

(*) «فاعِلُن» أو اشكاله المزحفة عنه: فَعِلُنْ» أو «فاعِلانْ»، الخ..

(**) ليست امكانية المقطع أو الوقف، مرة واحدة أو أكثر، بمستبعدة داخل البيت الحرّ في الشعر العربي، وهذا ما سنتطرق اليه لاحقاً.

٦- «قضايا الشعر المعاصر»، (ص: ١٠٦).

إنطلاقاً من هذا الخلط، اعتقدت نازك الملائكة أن بإمكانها إدانة البيت الشعري الجديد الذي يتجاوز بطوله ما تدعوه «قانون الأذن العربية»[٧] (أو السمع العربي). ونزولاً عند هذا القانون، صادرت الملائكة على أن من غير الممكن أن يلجأ الشاعر إلى تشكيل بيت شعري يتألف من خمس تفاعيل، بما أن أطول شطر شعري عربي لا يتجاوز الأربع[٨].

وإذ التفتت المؤلفة إلى «محدودية» الأفق الذي يتيحه مثل هذا القيد للبيت المعاصر، فإنها أقرت بإمكان تشكل البيت من ست تفاعيل أو ثمان[٩]، بما أن الأوزان العربية (في أشكالها التامة أو المجزوءة) قد عرفت مثل هذه الأعداد. ولكنها رفضت بالمقابل أن تتجاوز تفاعيل البيت الواحد عدد الثماني، أي ما يمكن أن يتألف منه بيت تقليدي يلتحم شطراه عن طريق ظاهرة «التدوير».

وبالطبع فإن زملاء الشاعرة العراقية لم يتوقفوا عند تحديداتها هذه، وقد قدمت هي نفسها أمثلة على خرق هذه التحديات، كهذا النموذج لفدوى طوقان:

«صَداقَتُنْ / حَميمَتُنْ / تُشُدُّني / إلَيْكَ مِنْ / سِنينْ»[١٠]
ں ـ ں ـ / ں ـ ں ـ / ں ـ ں ـ / ں ـ ں ـ / ں

ويتضمن هذا البيت على أربع «مُتَفْعِلُنْ» و «فَعُولْ»[١١] واحدة. وأيضاً هذا البيت للسياب:

«... أنْ يُرجعَ بـ / نَها، يَدَيْه / ـهِ، مُقلَتي / ـهِ، أيْنمَا / أثَرْ»[١٢]
ـ ـ ں ـ / ں ـ ں ـ / ں ـ ں ـ / ں ـ ں ـ / ں

ونجد هنا، أيضاً، أربع «مُسْتَفْعِلُنْ» (أو «مُتَفْعِلُنْ») و «فَعَلْ» واحدة.

وأكثر طرافة من ذلك هو أن نجد أبياتاً خماسية التفعيلة في شعر نازك الملائكة نفسها. ففي المقطع ذاته الذي استشهدنا به في الصفحات السابقة، من قصيدتها

٧- المصدر نفسه، «التشكيلات الخماسية والتساعية»، (ص: ١٠١)
٨- نعلم إن كلا من الأوزان الطويلة يتضمن ثماني تفاعيل (صحيحة في كل شطر).
٩- لا تتطرق المؤلفة إلى البيت سباعي التفعيلة.

١٠- وردت لدى الملائكة (ص: ١٠٢).
١١- يمكن أن نعثر هنا على اربع تفاعيل ونصف التفعيلة.
١٢- وردت في كتاب الملائكة (ص: ١٠٣).

«الافعوان» نجد البيت الرابع يتألف من خمس تفاعيل من طراز «فاعلن»، دون أن يلحق هذا بالبيت أي نشاز، بل على العكس، إن هذا التغير المفاجىء في طول البيت قد وهبَ لقصيدتها، وكذلك لقصيدتي طوفان والسياب، حيوية وإيقاعاً مثرياً. وهذا ما يصح على الأبيات التي تتجاوز الثماني تفاعيل، إذا ما نجح الشاعر في إيرادها ضمن السياق الإيقاعي الصحيح للقصيدة.

وتحتج الملائكة، كذلك، على ظاهرة أخرى مرتبطة بصورة مباشرة بطبيعة البيت الحر هي ظاهرة «التدوير»[١٣] التي تعني، توزّع جملة واحدة على أكثر من بيت، أي على أكثر من سطر واحد إذا إنطلقنا من وجهة الكتابة، وعلى أكثر من منظومة إيقاعية إذا إنطلقنا من وجهة الوزن.

وهكذا فهي تربط بين الملمح التدويني، أو الطباعي، للبيت، وبين تقسيمه الإيقاعي، وتعتبره (أي البيت) بمثابة وحدة تتمتع باستقلالها الخطّي والإيقاعي والبنائي، الذي يجد، تتويجه في القافية، شأن البيت (الكلاسيكي) تماماً. وهذا ما يشكل محاولة صريحة لعزل الوحدة التكوينية للقصيدة، وهي البيت، وتقسيم مجموع النص الشعري تبعاً لنظام تكويني آخر قائم على الشطر بدلاً من البيت القديم ذي الشطرين الاثنين.

هكذا نجد أنفسنا إزاء واحد من أهم ملامح هذا التجديد، ذلك هو دور «البيت» في تنظيم القصيدة.

والحقيقة فإن تعابير كالتنظيم أو المنظومة أو النظام لم تكن قائمة من قبل في القصيدة الكلاسيكية، وكان القدامى يتحدثون عن «بيت» أو عن مجموعة «أبيات»، وحين كانوا يتحدثون عن القصيدة فإنهم كانوا يقصدون من ذلك مجموعة من الأبيات أو الوحدات الشعرية[١٤].

لقد كان البيت (التقليديّ، يمثل مركزا لكل منظومة فكرية او جمالية، وهو مركز

١٣- يراجع في مؤلفها المذكور، فصل «أخطاء التدوير». ولم يعد التدوير يعني لدى المؤلفة اطالة للشطر، وانما للبيت نفسه، وهذا ما يقرّبه من ظاهرة اخرى هي «التضمين» (يراجع فصلنا عن «القافية»). ويلاحظ القارىء إن الملائكة تناقض نفسها، بجلاء، حين تثني في مقالة اخرى على هذه الظاهرة التي تنسجم، في حسابها، مع اللغة وروح العصر الحديث. (في المؤلف الجماعي: «الشعر في معركة الوجود»، ص: ١٣٢).

١٤- لم يدع فقهاء اللغة العربية عدداً محدداً يمكن بموجبه ان نطلق تسمية «القصيدة» على مجموعة أبيات شعرية. غير إن القصيدة تتجاوز، عموماً، الثمانية ابيات، وهي حين تبلغ المائة البيت، فإن العرب يدعونها: «مُطوَّلة» (تراجَع الانسكلوبيديا الاسلامية طبعة ١٩٦٠، ج ١، ص: ٦٨٨، وطبعة ١٩٢٧، ج ٢، ص: ٨٤٣).

مستقل، إستقلالاً تاماً تقريباً. وعلاقته مع الأبيات التي تسبقهُ أو تتلوه هي، غالباً، علاقة «جوار» أو تتابع غير عضويّ. وقد تكلم الكثيرون على هذه الظاهرة التي تجد أصولها في طبيعة الذهن «التركيبي» للعرب[15]. ويظل صحيحاً أنّ القصيدة العربية الكلاسيكية كانت تتشكل من «تجميع» فوضوي للأبيات (والكل يعرف أن «البيت» أخذ في الأصل بمعنى المنزل) تجميعاً يوفر لنا صورة مخيّم يشتمل على جملة من الخيام لم يفكر ساكنوها من البدو بأن يخلعوا عليها أية بنية معمارية أو أي نظام مدنيّ.

لنأخذ، كنموذج، قصيدة بدوي الجبل التي أوردنا مقاطع منها، وسوف نجد، أنه على الرغم من وحدة الموضوع الواضحة في القصيدة - وهذا ما لم يكن سائداً في القصائد العربية القديمة - فان كل بيت شعري يمثل «عالماً» قائماً بذاته. وهكذا يظل من السهل أن نعزل كل بيت من أبيات القصيدة دون أن يفقد شيئاً من دلالته أو إنسجامه البنائي أو الجمالي والفني.

لكن لو تأملنا النماذج التي بدأت تنزع نحو كيان زخرفي (أو هندسي)، كقصائد جبران خليل جبران[16] على سبيل المثال (تراجع ملاحظاتنا السابقة عن بنائه الشعري)، فسوف نلاحظ أن البيت يلعب دوراً أكثر أهميةً؛ فهو يخرج من «عَزلهِ» السابق، ليسهم في بناء «الكتل الهندسية» التي تتشكل منها القصيدة، وفي إكتمال الفكرة الشعرية التي تنغلق عليها حدود كل كتلة مقطعية على حدة. هكذا يصبح من المستحيل في هذه المقاطع المتراكبة أن نعزل بيتاً واحداً دون أن نشوه أو نخل بنظام الهيكل المعماري (الخارجي) للقصيدة، ودون أن نسيء إلى المعنى الذي ينبسط على حدود كل قسم من أقسام القصيدة.

فما هو، إذَنْ، التغير الذي جاء به البيت الحر لبناء القصيدة، إذا ما أردنا تفحصه في ضوء هذه المعطيات؟

إن قصيدة الملائكة، التي أوردنا مقطعاً منها في الصفحات السابقة، تقف عند مستوى الإنطلاقة الأولى لهذا النتاج التجريبي. ونذكر هنا، مرة ثانية، ان الشاعرة بقيت

١٥ـ يوضح عز الدين اسماعيل في كتابه «الأسس الجمالية في النقد العربي» (ص ٢٨) إن الطبيعة «التركيبية» للعقل العربي تفسر لنا الاهتمام الذي كان العرب يمنحونه للبيت، بدلاً من القصيدة. وهو اهتمام عمل إلى تصور البيت كوحدة مستقلة، ومكتفية بذاتها، بقدر ما يبدو ذلك ممكناً. ويطرح ابن خلدون، في مقدمته، تعريفاً نموذجياً للبيت العربي، اذ يرى في البيت الواحد، وجمله التي تشكله، إفادة تامة... أنه، بحسابه، أشبه بخطاب مستقل عما يسبقه وكذلك عما يليه.

١٦ـ سبق أن تطرقنا إلى التعديلات التي جاء بها شعر جبران، ونتاج شعراء المهجر بصورة عامة. وكانت هذه التعديلات من الجوهرية بحيث انها دفعت إلى وضع صلاحية مبدأ «البيت» موضع الشك.

عند نقطة تقاطع المفهومات التقليدية والطرائق «المحرَّرة» للمغامرة الشعرية الجديدة. لهذا نرى أن البيت الشعري في قصيدة الملائكة لا ينهض غالباً إلا بجانب من «دوره الحديث»، إذ يقتصر هذا الدور على تحقيق وحدة الفكرة والإنطباع التي يثيرها في ذهن القارىء. ويظل «البيت» عندها محتفظاً بملامحه المميزة واستقلاله الخاص، مندرجاً، في الوقت نفسه، في ترابط العلائق المنطقية التي تنظّم التطور الفكري للقصيدة.

وتبقى هذه الوظيفة «الأفقية» للبيت الجديد سهلة التحقق حتى في البيت التقليدي، داخل إطار عملية تكييف حديثة. وتقر الملائكة نفسها بهذه الإمكانية، وهي تتحدث في كتابها المذكور عما تدعوه بالبناء «الهرميّ» للقصيدة النيو - كلاسيكية لدى محمود طه[17].

في حين أن العناصر الطليعية لحركة الحداثة، التي مثّلها أدونيس ويوسف الخال على وجه الخصوص، تبدو وهي تعزو للبيت الشعري مهمة أكثر إندماجاً ببناء القصيدة باعتبارها «عقدة حية وعضوية» تتقاطع جميع مظاهرها الشكلية والمضمونية، وتتحرك ويكمّل بعضها بعضاً على نحو تناغمي ومنسجم.

ويمكن أن نجد أمثلة عديدة على ذلك في إنتاج ادونيس الأخير، غير أن قصائده التي كتبها حتى تاريخ توقف «شعر» تقدم لنا هي الأخرى نماذج كثيرة، نشير منها إلى قصيدتيه الماضيتين «البعث والرماد»[18] و«نوح الجديد»[19]. ونقدّم هنا مطلع القصيدة الثانية:

«رحنا مع الهلك، مجاذيفنا
وعدٌ من الله وتحت المطر
والوحل. نحيا ويموتُ البشرْ
رحنا مع الموج وكان الفضاء
حبلاً من الموتى ربطنا به
أعمارنا وكان بين السماء
وبيننا نافذة للدعاء:

«يا ربّ، لمْ خلّصتَنا وحدَنا
من بين كلّ الناس والكائناتْ؟

١٧- يراجع كتابها «قضايا الشعر المعاصر»، (ص: ٢١٥).
١٨- «أوراق في الريح» (ص: ٥٧).
١٩- من مجموعة «أغاني مهيار الدمشقي».

وأين تُلقينا؟ أفي أرضكَ الأخرى،
أفي موطننا الأوّل
في ورّق الموت وريحِ الحياة!
يا ربّ فينا، في شرايينا
رعبٌ من الشمس يئسنا من
النور، يئسنا من غدٍ مُقبلٍ
فيه نعيد العمرَ من أوّلِ ».

ويكشف هذا النموذج لأدونيس عن مسافة واضحة قطعها الشاعر بالقياس إلى عمله السابق، حيث كان الحضور القوي للقافية يسهم في المحافظة على تميّز البيت. إن النص يقترب هنا، وبفضل شيء من التحرر في إستخدام القافية، من الصورة السائدة في القصيدة ذات الطبيعة «الكُتَلوّية» ليوسف الخال[20]، حيث لم يعد البيت الشعري يمثل إسهاماً مستقلاً في الفكرة العامة، أو مشاركة منعزلة في بناء المناخ «الكلي» للقصيدة. وهذا ما يمكن التحقق منه حتى في القصائد التي كانت لاتزال «مرقّطة» ببعض القوافي، كقصيدته الشهيرة: «البئر المهجورة»[21]

«عرفتُ إبراهيمَ، جاريَ العزيز، من زمانٍ.
عرفتهُ بئراً يفيضُ ماؤها
وسائر البشر
تمرّ لا تشرب منها، لا ولا
ترمي بها، ترمي بها حجرْ.
«لو كان لي أن أنشرَ الجبينَ
في سارية الضياء من جديدٍ»،
يقول إبراهيم في وريقةٍ مخضوبة
بدمهِ الطليلِ، ترى يحوّل
الغديرُ سيره كأنْ تبرعم الغصونُ
في الخريف أو ينعقد الثمرْ،
ويطلع النباتُ في الحجرْ؟»

٢٠- يدخل ضمن هذا التصنيف مجمل قصائد مجموعته الأولى «البئر المهجورة» التي تشكل مجموعته اللاحقة «قصائد الأربعين» تراجعاً ملحوظاً عنها.
٢١- «البئر المهجورة»، (ص: ٣٦).

وبما أن ظاهرة تفتيت البيت الشعري هذه مرتبطة، بنحو واسع، بـ «تحرير» القافية، فإن عملية النظم تبدو أكثر مرونة في قصائد الشاعر المكتوبة في أبيات مرسلة (مجردة من القافية) كما يشهد عليه هذا المقطع:

«وأدرنا وجوهنا: كانت الشمسُ
غباراً على السنابكِ، والأفقُ
شراعاً محطّماً؛ كان تموزُ
جراحاً على العيون وعيسى
سورةً في الكتاب.
واهاً لدينا!
من بخورٍ، من خمرةٍ، من رخامٍ
تختفي، تختفي على وهجِ دنيا
من نخيلٍ بروقها وهجيرِ
وحروفٍ محفورةٍ في السماء»[٢٢]

لم يعد البيت الشعري هنا ينهض بدور الترابط التلاحقي أو التواصل الأفقي الذي كان ينهض به البيت في القصيدة الكلاسيكية أو الرومانطيقية، وإنما بدأ ينزع، إلى أن يمثل وحدة بنائية تحتية متغيرة ومتعددة الأشكال، ملتحمة بالمجموع المعماري، أي الوظيفي والتشكيلي، لهذه «المدينة الشعرية الحديثة» التي باتت تمثلها القصيدة الجديدة.

وفي ضوء إنحلال البنى اللغوية القديمة، يمكن القول إن البيت الحديث، إذ تم إختزاله إلى دور «السطر» في النص النثري، بات يحمل صورة «صيغة بنائية» في «الجملة الكبيرة» للقصيدة الحديثة.

وهذا ما يضعنا، بلا شك، أمام مجموعة من المعطيات التي تحفزنا ـ عبر طبيعتها المتناقضة، ظاهرياً في الأقل ـ على طرح جملة أسئلة منها:

هل تتجه القصيدة الحديثة إلى أن تشكل «كلاً» منجانساً، و«عالماً» شعرياً مغلقاً، بالتعارض مع عالم القصيدة الكلاسيكي، المفتوح والقائم على التبعثر؟

وبما أن الميزة الأكثر إلفاتاً لنشاط الحركة الحديثة تتمثل بإرادة تفكيك النظام الشعري التقليدي وحله، عبر الدعوة إلى وحدة القصيدة بدلاً من وحدة البيت، أفلا تراها ساعية إلى إقامة نظام شعري جديد، وربما قصيدة ثابتة الشكل، أي ما يقرب من نموذج جاهز ومثبت جديد؟

٢٢ـ من قصيدة «الدعاء»، مجموعة «البئر المهجورة» (ص: ٦٥).

هل توفر لنا هذه الحركة، بالنتيجة، صورة «ثورة» أحادية المنحى في تصورها الشعري، أم أنها تنطوي، على العكس، على نزعات متعددة تشمل مختلف التيارات الشعرية في الغرب، تلك التيارات التي تتدرّج من الشكل الفوضوي للقصيدة إلى البناء ذي التنظيم الصارم والعضوي؟

غير أننا حين بحثنا في اللغة الشعرية الحديثة، لم نعط إلا إجابةً جزئية على أمثال هذه الأسئلة. وسوف نحاول في الفصول التالية أن نجيب عنها على نحو أكثر شمولاً، وعلى صعيدَي النظرية والتطبيق.

II- التكوين الداخلي: من الوزن إلى الإيقاع

اتضحت لنا، في ما تقدم، السلطة شبه الكلية التي كان الوزن يمارسها على النظم العربي؛ وبتنا نعرف أن كل وزن من الأوزان الستة عشر (أو صيَغِها المختزلة)، يتضمن عدداً ثابتاً من التفاعيل، يظل على الناظم الأخذ بهِ، ومراعاته. حتى جاء البيت الحر ليحطم القوالب الجامدة لهذه الأوزان، ولكي لا يأخذ منها إلا الإيقاع الذي يتضمنها.

لا شك في أن مقاييس الأشكال الوزنية المختلفة ستواصل الحضور والعمل بشكل أو بآخر، في تعديلات البيت الحرّ، غير أن توزيعها المتماثل المنتظم سيصبح لاغياً. إذ أن الشاعر بات يتمتع، في شكله الشعري الجديد، بالحرية الكاملة في استخدام تفاعيل الوزن كما يشاء، أي أن ينشىء بيته على أساس الوحدة الإيقاعية التي تؤسس الوزن، دون أن يتحدد بقواعد الطول والعدد.

مع هذا فإن بعض المشكلات قد طرحت نفسها في هذا المضمار[٢٣]. فقد عرفنا في العروض الكلاسيكية نمطين اثنين من البحور: أحدهما بسيط والآخر مختلط. ويتألف النمط الأول (**كالخَبَب، والرَجَز**) من تكرار تفعيلة واحدة عدداً من المرات، أي أنه يمثل تتابعاً متصلاً من مجموعة صوتية محددة. ولم يقابل الشاعر الجديد، في هذا النوع من الأوزان، المصاعب التي سيقابلها في النوع الثاني، المختلط، الذي يتألف من نوعين من التفاعيل (كما هي الحال في **البسيط والخفيف**)؛ أي من تتابع وحدتين صوتيتين اثنتين.

٢٣- إ الكتابان الوحيدان اللذان تطرقا إلى التحول الوزني الحديث، حتى الآن، هما كتاب نازك الملائكة، «**قضايا الشعر العربي المعاصر**» الذي سبق أن توقفنا عنده، مراراً، والذي يعالج هذه المسألة بنحو جزئي، وبعقلية ضيقة للأسف، متشددة واطلاقية، سنناقشها في مجرى هذه الدراسة. أما الكتاب الثاني فهو «**قضية الشعر الجديد**» للدكتور محمد النويهي، الذي يناقش موقف نازك الملائكة في جانب مهم من كتابه، والذي سنتوقف عنده في فصلنا حول «الايضاح اللغوي- الايقاعي للشعر الحديث».

ويصطدم الشاعر هنا بمشكلة اختيار التفعيلة، أو تعاقبها المنتظم، أو غير المنتظم، مع التفعيلة الثانية، وكذلك بمشكلة التفعيلة التي تشكل نهاية البيت.

إن نازك الملائكة (تراجع ملاحظاتنا في الصفحات القليلة السابقة) لا تحاول حل المشكلة انطلاقاً من تجارب شعراء البيت الحر ذاتهم، وإنما بالتجائها إلى سنّ قواعد وقوانين مسبقة تنبع من ذوق شخصي تعسفي ومن نزعة امتثالية سافرة التناقضِ مع عقلية المشروع التحويلي الذي شاركت فيه الشاعرة نفسها.

فهي تعتبر، مثلاً، أن الأوزان المكونة من تعاقب نوعين من التفاعيل لا يمكن أن تعير إيقاعها للبيت الحر. وترى أن الأوزان «مزدوجة التفعيلة» الوحيدة التي يمكن أن تشكل أساساً إيقاعياً للبيت الحر هي، تلك التي لا تتغير تفعيلتها إلا في نهاية الشطر (وهناك اثنان منها فقط: **السريع والوافر** في صيغته الشائعة)[٢٤] أكثر من هذا، فسواء تعلق الأمر بهذين الوزنين المذكورين، أو بالأوزان البسيطة (وحيدة التفعيلة) فإن الملائكة لا تكتفي بالدعوة إلى الإمتثال إلى القواعد الكلاسيكية المتعلقة **بالعروض والضرب** (أي التفعيلتين اللتين تتوجان الصدر والعجز)، وإنما «تقرر» أن التفعيلة النهائية للبيت الحر هي بمثابة ضرب، ولذلك تقول بوجوب التقيّد بشكل واحد للضرب في سائر القصيدة[٢٥]

إن النقد الأكثر جوهرية الذي يمكن أن نوجهه للمؤلفة هو أنها تحاول إقامة تنظيم للبيت الحر إنطلاقاً من مفهوم إصلاحيٍّ، معتدل، وفرضه على شعراء الطليعة؛ في حين كان ينبغي البدء بدراسة التطور الذي مرت به ظاهرة التمرد هذه من الداخل، بغية استنباط الإتجاهات والخصائص الأساسية المميزة لها.

وفي الواقع فإن هذه «المحاولة الكابحة» التي أرادت الشاعرة العراقية توجيهها لهذه العملية الثورية، بدافع همٍّ تراثي، أو خوف من عاقبة فوضوية، لم تلاق إلا عدم الإكتراث، وجوبهت باحتجاج زملائها المحدثين، الذين كانوا مصممين على استكشاف جميع إمكانات مغامرتهم المحرِّرة.

هكذا رأينا رفيقيها الإثنين، السياب والبياتي، غير عابئين، حتى أثناء البداية الحيّة لتجاربها الشعرية، بالقواعد التحديدية الصارمة التي كانت هي تحاول فرضها.

٢٤- كتابها: ص: ٦٨.

٢٥- المصدر نفسه، ص: ٧٠، ٧٥. وقد كشف النويهي عن خرق الشاعرة نفسها، في نتاجها الشعري، لهذه القواعد التي حاولت الملائكة «سنّها» لحركة الحداثة. يراجع كتاب النويهي، ص: ٢١٦.

بل على العكس من هذا تماماً، كنا نرى إلى الأول وهو يدفع محاولاته التجريبية إلى حدود المزج المعقد بين تراكيب ايقاعية تدور في الحلقة ذاتها من الإيقاعات الوزنية المتجانسة، ولكنها تشكل في الوقت نفسه «مروحة» من المغايرات الموسيقية التي تبتعد بوضوح، عن الصيغة «الأحادية النغم» التي كانت تؤكد عليها الملائكة. أما الثاني، فعلى الرغم من محدودية المجال الذي دار فيه تجريبه الوزني[٢٦]، كان يجمع في قصيدة واحدة إيقاعات بحور كلاسيكية متباينة.

لنحاول أن نتفحص هذه المسألة بتفصيل أكثر، مستندين إلى نموذج للسياب، كتبه حول صمود مدينة «بور سعيد» المصرية إزاء العدوان الثلاثي عام ١٩٥٦.

إن هذه القصيدة التي تحمل اسم المدينة المصرية[٢٧]، والتي تكمن أصالتها في محاولة توزيع شعري، متناوب بين بحر كلاسيكي (هو «البسيط») وأبيات حرة قائمة على الأساس الإيقاعي ذاته. وتتشكل القصيدة كما يلي:

أ): ٢٧ بيتاً كلاسيكياً وحيد القافية، هذا أولها:

يا حاصِدَنْ/ نارِ من/ أشْلاءِقَتْ/ لانا

--ں - -/ ں-/ --ں-/ --

مِنْكَفْضَـ / ياوان/ كانُو ضَحا/ يانا

--ں- / -ں-/ --ں-/ --

ب): ٣٧ بيتا (حرا) تتبع تغيرات هذا الإيقاع الذي يتقاطع مع إيقاع «الرَمَل»، ويميزها تنوع في القوافي الحرة. هذه بعض النماذج منها، مع تقطيعها العروضي:

١- من أبيا/ رِتَين؟/ مِنْ أَبي قِيـْ/ نادي[٢٨]؟

--ں- / ں ں-/ --ں-/ --

٢- تَنْهَلْلاْ شـْ/ ـعاري؟

--ں- / --

٣- مِنْ غابَتِنْ / ناري؟

--ں- / --

٢٦- إن اغلب القصائد الحرة في مجموعته «أباريق مهشمة» مؤسسة على ايقاع «الكامل» و «الرجز»، المتضمن على مغايرات داخلية نسبية.

٢٧- «بور سعيد»، مجموعة «انشودة المطر»، ص: ١٨١.

٢٨- أخذنا هنا بقواعد التدوين العروضي العربي القائم على كتابة الحرف مرتين اذا كان مشدداً، وعلى مراعاة الاشباع؛ اي وضع حرف علة تام محل حركة البيت الأخيرة («أحجارِ»، مثلا، تصبح: «أحجاري»).

٤- أمْ مِن عَوِيـ/ لِصَنْصَبا/ يابَينَ أحـْ/ جاري

-ᴗ-- / -ᴗ- / -ᴗ-- / --

٥- مِنْ أنْيِ أحـْ/ داقِ طِفـْ/ لِنْ فيكَتُفـْ/ تَصَبُو

-ᴗ-- / -ᴗ- / -ᴗ-- / -ᴗᴗ

٦- مِنْ أنْيِ خُبـْ/ زِنْ وَما/ ئِنْ فيكَ ما/ صَلّبُو؟

-ᴗ-- / -ᴗ- / -ᴗ-- / -ᴗᴗ

٧- مِنْ أيْنِها/ شُرْفَتِنْ؟/ مِنْ أيْنِها/ داري ؟

-ᴗ-- / -ᴗ- / -ᴗ-- / --

٨- تَنْهَلّلاً شـْ/ ـعاري

-ᴗ-- / --

٩- كَثْثاري

١٠- كَنّنُورِ في/ راياتِنُوْ/ وٰاري؟

-ᴗ-- / -ᴗ-- / --

١١- أطْفالُكِلـْ/ مَوْتى عَلَلـْ/ مَرْفَئِي

-ᴗ-- / -ᴗ-- / -ᴗ-

١٢- يبكُونَ فِرْ/ رِيحِشْشَمالِيَّهْ

-ᴗ-- / -ᴗ-- / --

١٣- وَتَنُورُمِنْ/ مِصباحِهِل/ مُطْفَئِي

-ᴗ-- / -ᴗ-- / -ᴗ-

١٤- قَدْ غارَ كَلـْ/ مِدْيَةْ

-ᴗ-- / --

١٥- فِي صَدْرِيَلـْ/ عاري

-ᴗ-- / --

١٦- تَجْتَنْتأظ / فاري

-ᴗ-- / --

١٧- يبْكونَ في/ داري

-ᴗ-- / --

١٨- بِلقشْشِ وَطْ/ طِينِ سَدْ/ دُوكُوْوَ تَلْـ/ قَمَري
--ب- / -ب- / --ب- / ب ب-

١٩- وَرْدِ يخفِشْـ/ شَجَري
-- ب- / ب ب-

٢٠- قَدْكَمْمَمُوا/ فَاها...»
--ب- / --

جـ): ٢٦ بيتاً، من البسيط، أيضاً، وموحدة القافية، ولكنها تتبع قافية أخرى تختلف عن قافية القسم الأول:

«هاويكِ أعْـ/ لا مِنَطْ/ طاغوت فَنْـ/ تَصِبِي
--ب- / -ب- / --ب- / ب ب-

ماذَلْلَ غَيْـ/ رُصْصَفَا/ لِنْنَارِوَلْـ/ خَشَبِ
--ب- / -ب- / --ب- / ب ب-

د): ٥٤ بيتاً حراً تتبع النظام الحر ذاته في المقطع السابق.

هـ): ٢٦ بيتاً، من البسيط، موحدة القافية، ولكن تتبع قافية مغايرة، يختتم الشاعر بها قصيدته:

أحْسَسْتُ بِذْ/ ذُلْلِ أنْ/ يَلْقاكِ دو/ نَدَمِي
--ب- / -ب- / --ب- / ب ب-

شعري وانْـ/ نِي بِها/ ضحْحَيْتِ أذْ/ تَصِرُو
--ب- / -ب- / --ب- / ب ب-

لاكِنْنَها/ باقَتَنْ/ أسْعَا إلَيْـ/ كِ بِها
--ب- / -ب- / --ب- / ب ب-

حَمْراءُ يَخْـ/ ضَلْلُفِيْـ/ ـها مِنْ دَمِي/ زَهَرُو
--ب- / -ب- / --ب- / ب ب-

ما الذي يفضي إلينا به «تشريح» هذه القصيدة؟

١- إمكانية كتابة قصيدة «مختلطة»، أي مؤلفة من أبيات كلاسيكية وأخرى حرة،

ولكن هذا اختيار يقيم خارج إطار دراستنا للبيت الحر.

٢- إمكانية كتابة قصيدة حرة على بحر مزدوج التفعيلة (وهو هنا البسيط، بتفعيلتيه المتناوبتين: «**مستفعلن**» --ں- «**وفاعلن**» -ں-)؛ وهذا هو، بالضبط، ما تحتج عليه الملائكة[٢٩]

٣- نقطة أخرى تحتج عليها الملائكة، نجدُ أنها هي ما يمثل النجاح الإيقاعيّ للبيت الحر ونعني بها تنوّع تفعيلة «**الضرب**». والحق إنه من غير الممكن ألا نثمّن هذا التلوّن الثريّ في النهايات، والذي نلاحظه في المقطع المستشهد به أعلاه، بين البيت الثاني عشر («**فَعلُن**» --) والثالث عشر («**فاعِلُنْ**» -ں-) والسابع عشر (--) والثامن عشر («**فَعِلُنْ**» ںں-). وهذا ما يبرزُ بصورة أقوى بفعل تعارضه مع الرتابة التي تنجِم عن تكرر القياس نفسه في أبيات عديدة تالية (مثل «**فَعْلُنْ**» في الأبيات ١٤، ١٥، ١٦ و١٧.

الشاعر هنا يفيد، خلافا لقاعدة الملائكة، من مجمل الصيغ العروضية الجائزة لكل من تفعيلَتي البيت الكلاسيكي النهائيتين (**العروض والضرب**)، ليس في إطار الصيغة التامة لهذا الوزن وحسب، وإنما حتى في صيغة المختزلة (**المجزوء والمشطور والمنهوك**).

ويمكن أن نلاحظ في أبيات السياب هذه أغلب الصيغ المجازة لعروض البسيط وضربه، من «**فاعِلُنْ**» إلى «**فَعْلُنْ**» وحتى «**مَفْعُولُنْ**».

٤- نصطدم، من خلال حرية استخدام الضرب، بمشكلة الإستخدام الحر للتفعيلة. وفي الواقع، على الرغم من الصرامة الوزنية التي يبرهن السياب عنها في قصيدته، فإنه لم يتردد في استخدام إحدى صيغ **الضرب** (**في مجزوء البسيط**) كبيت كامل، أي **كحشو وضرب** (أو **عروض**) في الوقت ذاته (كلمة «**كالثارِ**»، التي تعادل «**مَفْعولُن**» ---) والتي لا تحظى، فوق ذلك، برضى علماء العروض الكلاسيكية[٣٠].

٢٩- تعتبر الملائكة إن هذا النوع من الأوزان لا يلائم البيت الحر لأن التعاقب المنتظم لتفعيلتيه، وهذا ما تلزم به القواعد الكلاسيكية، يعمل بدوره على اقامة تقاسيم منتظمة منافية لطبيعة البيت الحر. (كتابها، ص: ٦٨). ينبغي الاعتراف أن هذه الملحوظة تجد في بعض ابيات هذه القصيدة ما يؤيدها، ولكن صيَغاً وزنية أخرى ناجحة، في القصيدة ذاتها، تأتي لتعارض مقولة الملائكة.

٣٠-يراجع «**العقد الفريد**» طبعة دار صادر (ص: ٥٧، من الكراس الخامس والعشرين). ومن البديهي إننا اذا ألحقنا هذا البيت، وحيد التفعيلة، بالذي يليه، فسيتولد لدينا **بحر البسيط**؛ غير إن القافية التي يحملها كل من هذين البيتين تضمنا أملم ارادة الشاعر في اقامة بيت مستقل، وبذا فإن هذه العملية لا تحل مشكلة الا لتثير مشكلة ثانية.

وبالإضافة إلى تنوّع الضرب، فإن هذا يؤكد إمكانية استخدام إيقاع وزن مزدوج التفعيلة، **كالبسيط**، دون اللجوء إلى تقسيمات منتظمة، من جهة؛ وكذلك إمكانية استخدام إحدى تفعيلتي البحر، بل إستخدام التفعيلة الثانية فيه لتشكيل بيت كامل دون أي تكرار للتفعيلة.

٥- هذا الملمح من ملامح الظاهرة الوزنيّة يقودنا هو الآخر، مباشرةً، إلى مشكلة أخرى أكثر تعقيداً، وخطورةً فيما يتعلق بهدم الأوزان الكلاسيكية. إذ نظراً لوجود تفاعيل مشتركة بين أكثر من وزن واحد، يمكن أن ينتج تشابهٌ بين الإيقاعات من شأنه أن يولد خلطاً وزنياً في الإستخدام «الحر» لهذه التفعيلات المشتركة[٣١].

والحق إن البيت الحر يستفيد من هذا «الخلط» أو هذا «الإبهام»، بالذات، لينتقل من وزن إلى آخر، أو، بتدقيق أكثر، من إيقاع يحمل علامة وزن معين إلى وزن آخر يحمل ملامح إيقاع مجاور. ويجب أن يتركز الإنتباه جيداً على هذه الظاهرة، لا سيما إن عناصر التجديد التي يضعنا أمامها تحليل هذا المقطع - النموذج تلتحم في النهاية، لتشكل الخطوات الأولى في هذا المشروع التحولي الذي سيعلن عن انتهاء عصر الوزن وولادة عصر «الإيقاع».. فالوزن قالب، أي فضاء صوتي محدد ومغلق، في حين أن الإيقاع ليس إلا المبدأ الموسيقي للنظم الشعري.

وبالفعل فإن السياب يستغل هذه «القرابة» القائمة بين بحر وآخر ليخلق إيقاعاً حراً، بدرجة ما، وقادراً على احتواء حركات تجربته الشعرية ويمكن أن نتحقق من ذلك في البيت الثاني من المقطع الذي أوردناه أعلاه.. إذ بعدَ أن استخدم الشاعر تفعيلة «**مستفعلن**» بالتناوب مع «**فاعلن**»، ضمن حركة تنويعية على بحر **البسيط**، نراه يغير نهاية البيت (**مستفعلن، مستعلن، فاعلن**). منتقلاً على هذه الشاكلة إلى ما يعادل البحر «**السريع**».

وإذا كان التكرار المنظم نوعاً ما، لهذه الأبيات، يولد لدينا الإنطباع بوجود علاقة ما تزال وثيقة بالأوزان الكلاسيكية المستخدمة في القصيدة، وذلك على الرغم من تحطيم مبدأ البيت التقليدي، فإن قصائد أخرى للشاعر نفسه، ولزملائه الآخرين، تجعلنا على يقين من المسافة التي قطعت بين الأشكال العروضية التقليدية وتلك التي يحاول الشعراء المحدثون إبتكارها.

٣١- مثل «مُسْتَفْعِلُنْ» التي نجدها في «**البسيط**» و«**الرجز**» و«السريع» و«المنسرح» و«**المجتث**» و«**الخفيف**»، بالاضافة إلى أنها يمكن أن تنوب عن «**مُتَفاعِلُنْ**» في الكامل (يراجع فصلنا حول العلاقات القائمة بين مختلف البحور الشعرية).

وسنختار، كمثال على ذلك، قصيدة البياتي («القرية الملعونة»[32]) التي، مع أنها تستخدمُ طريقةَ السياب ذاتها، فإنها تذهب أبعد منها في هذا المسار «التحريري» للنغم:

١- بِلاَ فُقِلـْ/ مَوْعُودِ قا/ لُو: غَدَنْ/ نُلْهي

-- / -ᴗ- / -ᴗ-- / -ᴗᴗ-

رَقِيْـ/ قَضْضَيْعَتِنْـ/ تائِهَهْ

-ᴗ- / -ᴗ-- / ᴗ-

٢- أَدْدَمُ وَلْ/ أرضُ بقُرْ/ بانِها/ جاْدَتْ فَأْيْـ/

/-ᴗ--   /-ᴗ-/ -ᴗᴗ- / -ᴗᴗ-

نَلْخُبْزُوَلْـ/ الِهَهْ؟

-ᴗ- / -ᴗ--

٣- أَنْيرُوَلْـ/ مِحْراثُ وَتْـ/ تُوْرُلْ جَرِيْـ/ حُ عَلَثْثُلُوجْ

(-)ᴗ-ᴗᴗ / -ᴗ-- / -ᴗ-- / -ᴗ--

٤- يَغْفُو لِيَحْـ/ لُمَ بِسْسَوا/ في وَلْمُرُوجْ

(-)ᴗ-- / -ᴗ-ᴗᴗ / -ᴗ--

٥- وَلْحَقْلُ أخْـ/ فَتَهُنْـ/ ثلوجْ

(-)ᴗ /-- / -ᴗ--

٦- عنْ زارِعِلْـ/ وَرْدِ لْحَزينْ

(-)ᴗ-- / -ᴗ--

نلاحظ هنا أن البيتين الأولين يندرجان ضمن الصيغة الكاملة للبحر «**السريع**» الذي يختفي ابتداء من البيت الثالث مع غياب «**فاعلن**»، ويصبح شيئاً آخر تماماً في الأبيات: ٣، ٤، ٥، ٦.

إذ أن تكرار «**مستفعلن**» ثلاث مرات في البيت الثالث يكشف عن بيت حر مؤسس على قاعدة **الرجز**؛ ولكن حضور «**متفاعلان**» وهي مزحفة عن «**مُتَفاعِلُن**»، في نهاية البيت، منحته، وفقاً لقواعد العروض الكلاسيكية، هيئة

٣٢- من «**أباريق مهشمة**» (ص: ٦٤). وقد اخترنا هذه القصيدة لأنها تجيء على نفس التفاعيل المختلطة السائدة في النموذج السابق للسياب.

البحر «الكامل»[33] وإذا كان الأمر كذلك في البيت الرابع[34]، فإن البيتين الخامس والسادس لا يقدمان إلا «الرجز» وتنويعاته المختلفة.

وإذا كان السياب قد تمكن من استثمار قابلية التداخل بين بحري «البسيط» و «السريع»[35]، وذلك بفضل وجود التفعيلتين المشتركتين: «مستفعلن» و«فاعلن»، فإن البياتي يدفع هذا الإستثمار إلى ما هو أبعد، متوصلاً إلى المؤالفة في أبيات قليلة بين إيقاعات بحور ثلاثة هي:

«السريع» و«الرجز» و«الكامل». وهو يبدو وقد استفاد من عناصر عديدة منها:

١ـ وجود «مستفعلن» في البحرين الأولين.

٢ـ إمكان تحويل «متفاعلن» في «الكامل» إلى «مستفعلن»، وما يوفره هذا الإمكان من مرونة مع «الرجز».

٣ـ «الجوازات» التقليدية المتاحة إما لضرب هذه الأوزان أو لعروضها.

٤ـ «الجوازات» المتاحة للصيغ المختلفة من هذه البحور سواء منها التامة أو المجزوءة[36].

نعرف أن الشاعر الكلاسيكي كان يتمتع بسلسلة من إمكانات التعديل المجازة، ولكن المحددة بصورة صارمة، والمشروطة. أما شاعر البيت الحر فإنه سيفيد، كما رأينا، من هذه الإمكانات بصورة مطلقة، وبدون شرط أو تحديد، ليستخدمها كـ «نقاط عبور» من وزن إلى آخر، بحثاً عن حركات وفوارق إيقاعية تستجيب، بنحو أو بآخر، إلى الإندفاعات المتسارعة، وغير المنتظمة غالباً، لشحنته الشعرية.

وليست هذه العملية الدقيقة الحرجة التي عارض بها الشاعر الجديد المتمرد سهولة الأوزان التقليدية «الجاهزة»، إلا الخطوة الأولى في هذا «الإريقاء» المضاد للوزن الذي سيتحقق تطوره بين شعراء الجيل الجديد، وبالأخص شعراء تجمع «شعر».

٣٣ـ تقضي القواعد الكلاسيكية بأن وجود «متفاعلن» واحدة في «الرجز» كاف لتحويله، بصورة آلية، إلى البحر «الكامل»، وليس العكس صحيحاً.

٣٤ـ في حساب نازك الملائكة، ليست «مستفعلان»، المزحفة عن «مستفعلن» بجائزة كضرب للبيت الحر المؤسس على الرجز (كتابها، ص: ١٠٥).

٣٥ـ سبقت الاشارة إلى التماثل الكمي بين هذين البحرين، رغم انتمائهما إلى دائرتين عروضيتين مختلفتين.

٣٦ـ سنتطرق، لاحقاً، إلى الدلالة «الفعلية» لهذه النقاط، على الصعيد المقطعي والكمي.

«هجوم متصاعد» على قلعة الوزن:

إذا كان الرائدان العراقيان، السياب والبياتي، قد استفادا من القرابة القائمة بين الأوزان المختلفة، ليسهما في إضفاء صبغة تعددية على النسيج الإيقاعي للنص، فإن مراحل أخرى أكثر خطورة، في تجاوز الوزن، قد تم اجتيازها في النتاج اللاحق، وخصوصاً في أعمال تجمع «شعر».

فقد توصل بعض الشعراء، بدافع من عدم الإكتراث ـ أو، أحياناً، بسبب الجهل، بالقواعد الكلاسيكية والأشكال التقليدية، أو بهاجس تحرير القصيدة العربية وإثرائها، إلى بلوغ آفاق جديدة من البحث والتجريب.

١ـ المزج الفوضوي أو المزاوجة المنظمة للإيقاعات الشعرية:

ينبغي التأكيد هنا على أن التجديد الإيقاعي انطلاقاً من البيت الحر وفتوحاته الجديدة كان يلقى قدراً أقلّ من الإهتمام والتحسين، وسط هذه المغامرة التجريبية. وكان معظم الشعراء يندفعون إلى مزج فوضوي بين الأوزان التي تتصف إيقاعاتها بالتباعد نسبياً. ويمكن أن نتصور «إنعدام التوازن» الإيقاعي و«الفوضى» الصوتية الناتجة عن هذا «الخلط» لإيقاعات غير محكمة التوجيه، داخل توليف وزني يهيمن عليه إيقاع أساسي يتبع القياسات الكلاسيكية، كما في هذا المقطع[٣٧]:

متى نُمحى[١]:/ خَطايانا[٢]/ مَتىٰ نُورِ[٣]/ قْ

ن--- / ن--- / ن--ن / ن

آلامُلْ[٤]/ مساكين[٥]/ مَتى تَلْمَـ[٦]/ سْنا[٧]

--- / ن--ن/ | ن--ن/ ن ـ

أصا/ بِعُشْكَكِ[٨]/ أأمْواتُنْ[٩]/

ن- / ن--ن/ ن---/

نُرى نَحيْا[١٠]/ عَلَذْوَرِب[١١]/ ولانَدرى[١٢]/

ن--- / ن--ن/ ن---/

٣٧ـ من القسم الأول من قصيدة: «الحوار الأزليّ» ليوسف الخال، مجموعته «البئر المهجورة»، (ص: ٥٥). بما أن هذه القصيدة تمثل «نصاً ايقاعياً» غير قابل للقسمة» وزنياً»، إلى ابيات منفصلة، وبما أن تفاعيله تتجاوز «الأسطر» المطبوعة على الورق، كما نبتها المؤلف، فقد اضطررنا إلى ترقيم التفاعيل بغية تسهيل التحليل. ومن جهة اخرى، فقد وضعنا علامة (X) بازاء كل تفعيلة تمثل، في وجهة نظرنا، شذوذاً ايقاعياً، أي انقطاعاً عن النظام الكمي التقليدي.

تُوارِيْنا[١٣]/ عَنِلأبصا[١٤]/ رِ أكْفانُنْ[١٥]/

ن---   / ن---   / ن---/

مُتَزَمِّلِ[١٦]/ غُبارُنْ ذَرْ[١٧]/ رَ هَلْحافِ[١٨]/ رُ[١٩]

ن-ن   / ن---   / ن--ن-ن   / ن

في مَلا/ عِبِشْشَمْسِ[٢٠]/

-ن-   / ن--ن-ن/

تَقُولُلي[٢١] /

ن-ن-

أنا لَمْما[٢٢]/ أزَلْطِفْلَنْ[٢٣]/ تَأمْمَلْنِي[٢٤]/

ن---   / ن---/   ن---/

فَلِطْطُوفا[٢٥]/ نَتَآثارُنْ[٢٦]/ عَلَى قِمَـ[٢٧] / صبيرَ[٢٨]

ن---   / ن---   / ن-ن-   / ن-

رَطْبِ/ وَفي عَيْنَيْـ[٢٩]/ يَأسْرارُنْ[٣٠]/

ر-   / ن---   / ن---/

عَذارَى لَمْ[٣١]/ تَفِقْ بَعْدُ[٣٢]/ تَبارِيحُنْ[٣٣]

ن---   / ن--ن   / ن---/

نرى أنه فيما تتبع التفاعيل الستة الأولى إيقاع بحر «**الهزَج**»[٣٨] بانتظام، فإننا نُواجَهُ في السابعة، بتفعيلة مختلفة هي «**مُتَفْعِلُنْ**» التي تمتد بين نهاية البيت الثاني وبداية البيت الثالث. والأمر نفسه بالنسبة للتفاعيل (١٩)، (٢١)، (٢٧)، مع اختلاف موقع الأخيرتين في «البيت ـ السطر». وبالطبع، فليس من السهل أن ينسجم هذا القياس مع إيقاع بحر «**الهزَج**».

وإذن، فإن هذا المزج الذي دعوته «بالفوضوي» و«غير المنتظم» إنما يتحقق هنا داخل نص شعري يصعب تقسيمه إلى أسطر أو أبيات متمايزة **ومستقل** بعضها عن بعض، من الوجهة اللغوية والإيقاعية. وبالتالي فهو لا يمثل مزيجاً من الإيقاعات الموزعة ضمن نظام قائم على التعاقب أو التراكب، وفقاً لحدود وحدة البيت.

٣٨- أو ربما من البحر الوافر الذي تحولت تفعيلته: «**مُفَاعَلَتُنْ**» إلى «**مُفاعَلْتُنْ**» («**مَفاعِيلُنْ**»). وفي كل الأحوال، غالباً ما تقدم هذه التفعيلة نفسها في صيغتها المعدلة: «**مفاعيلُنْ**» «**مفاعيلُ**» (ن---/ن--ن)

ومن حقنا أن نتساءل بالتأكيد إلى أي حد تسوّغ بنية القصيدة أو حركات الأفكار المتنامية فيها وتدرجاتها، هذا التغيير المفاجىء في الإيقاع، تغيراً يفتقر إلى «المفاصل» أو **الوقفات** البنائية أو الدلالية. وسواء كان هذا النموذج يمثل نجاحاً في المزج، أو يوشك في أن يثقل على الاذن المعتادة على الإنتظامات الإيقاعية، فانّه يصلح كـ «شاهد» على هذا «الكسر»، الإيقاعي الذي يصبح مألوفاً في الإنتاج الحديث، والذي يشكل، على صعيد التحويل العروضي في الشعر العربي، ظاهرة شديدة الخطورة سنتطرق إليها فيما بعد.

لكن ثمة، بالمقابل، نوع آخر من المزج الإيقاعي يستخدمه الشاعر ليبرز حركات القصيدة المَنفصلة، والموزعة بوضوح كامل على وحدات وزنية وتركيبية. ويهبنا أدونيس مثالاً نموذجياً في مطلع قصيدته «**الأطفال**»[٣٩] حين يعبّر عن تدافع الفجر في «**غبار الصلوات**» عبر هذين البيتين:

في غُبارِ صِنْ/ صَلَوٰاتْ

-ں-- / ںں(-)

غَرِقَلْفَجْـ/ رُوَمَاتْ

ںں--/ ںں(-)

حيث نجد الإيقاع النابع من بحر «**الرمل**» يتعرض لتغير في الحركة بين شقّي هذه الجملة الشعرية، بفضل تحويل «**فاعِلاتُنْ**» إلى «**فَعِلاتُنْ**». وفي الواقع فإن البطء النسبي لـ «**فاعلاتن، فَعِلان**» في البيت الأول يمكن أن يكون منسجماً مع ركود غبار الصلوات الذي ربما كان الشاعر يسعى إلى التلميح إليه. أما «**فَعِلاتن، فَعلان**(*)» في البيت الثاني فإنهما تُرجعان إلينا صدى هذا السقوط المحتّم للفجر.

يتحقق هذا في إطار الإيقاع الشعري ذاته، غير ان «العملية» الأساسية تحدث مع الإنتقال، في الأبيات الأربعة التالية، إلى ايقاع آخر شديد البعد عن الإيقاع السابق:

لا كِنْنَلْأَطْفَال

----(-)

نَبْعُنْ يَحْمِلُ وَجْهَشْشَمسْ

-- -ںں --(-)

٣٩- «أوراق في الريح»، (ص: ١٣٥).

(*) شكل مُزحَف من «فاعِلُنْ».

مِنْ أمْوَاجِلأَمسْ
(-)----

في شَلْلاَلْ
(-)--

وهكذا، فبعد غرق الفجر ـ الذي دلل عليه الشاعر، من جهة أخرى ببضعة سطور بيضاء ـ فإننا نكون أمام الولادة الفرحة لهذا «النبع» الذي يمثله الأطفال: «نبع يحمل وجه الشمس/ من أمواج الأمس». ومن أجل تصوير هذه الإنبثاقة المتدرجة للشمس، بالتعارض مع الضوء المائت، لجأ الشاعر إلى الإيقاع المصلصل والمتسارع «للمتدارك» أو «الخبب»[40]، الذي وإنْ كان يشترك مع الرمل بتفعيلة «فاعلن» (التي تشكل التفعيلة الأخيرة لكلٍّ من شطري هذا الوزن)، فإنه لا يمكن مع ذلك أن يُعدّ قريباً منه.

٢ـ «نحت» الإيقاعات الجديدة:

تحاشينا، في تقطيعنا لأبيات أدونيس السابقة، أن ننشىء العلاقة القائمة بين التفاعيل، وفي الحقيقة فإن هذه العلاقة تدفع لنا بمشكلة يمكن أن نواجهها من زاويتين:

أ ـ إما أن ننظر إلى الأبيات الأربعة الأخيرة من خلال معيار التفاعيل التقليدية («فَعْلُـنْ» و«فَعِلُـنْ» في النموذج الحالي)، وفي هـذه الحالـة، يجب إهمال التقسيم الموضوع من قبل الشاعر إلى أبيات مقفاة، وهذا إجراء تخلينا عنه في حالة السياب والبياتي، ولكنه فرض نفسه علينا في نموذج الخال، لأسباب عديدة منها غياب القافية. وإذا طبقنا هذا الإجراء الكلاسيكي على أبيات أدونيس، المعتبرة بمثابة وحدات وزنية مستقلة، فإننا سنحصل على عشر تفاعيل من الخبب، مع تنويعاتها (٩ «فَعْلُنْ» و«فَعِلُنْ» واحدة).

وكما أشرنا سابقاً، فإن هذا الإجراء لا يحل لنا إشكالاً، إلا ليأتي بإشكال آخر. إذ كيف يمكن أن نبرر، استناداً إلى النظام التقليدي، هذا «التضمين الإيقاعي للبيت»، وما سيكون دور القافية؟... وفوق ذلك فإن ظاهرة جديدة ستحيل هذا الإجراء التسويغي والتقليدي أكثر صعوبة مما تصورنا حتى الآن: إذْ ماذا سنفعل بالمقطع النهائي

٤٠ـ نذكر بأنه حين تتحول «فاعِلُنْ» في المتدارك إلى «فَعِلُنْ» فإننا سندعوه «خبباً» وإلى «فَعْلُنْ» فإننا سندعوه «دق الناقوس». وتتقاسم الصيغتان الأخيرتان الأبيات الأربعة الماثلة للدرس.

الممتد (الذي ينتهي بساكنين) وتحمله نهاية كل من الأبيات الأربعة، والذي يميز الوقفة في الشعر كما في النثر العربي؟[41]

ب ـ أو أن ننظر إلى كل واحد من هذه الأبيات الأربعة باعتباره تقسيماً إيقاعياً متميزاً، وهذا ما يقدم لنا صورة الخبب دائماً (أي صورة التقطيع الكمي الخاص بهذا الوزن). مع ذلك، فإن التقطيع سيدلنا على الإبتعاد عن نظام الخبب في البيت الثاني من المقطع، وهو ما لا تفطنُ إليه الأذن وحدها. وإذا أردنا أن نتحدث بلغة التفاعيل، فإننا سنلاحظ أن هذا الإبتعاد ناتج عن دخول واحدة من تفاعيل «الرجز» بين اثنتين من تفاعيل «الخبب»، على هذا النحو: «فَعْلُنْ، مُتَفْعِلُنْ (مُسْتَعِلُنْ)، فَعْلانْ».

لكن نرى، من جهة أنّ ما يفترض أن يشكل «خللاً» إيقاعياً هنا لا يمثل في الحقيقة خللاً، إلا في التقطيع، وهذا ما يجعل الإفتراض لاغياً. ونرى من جهة ثانية أن البيت الثاني نفسه ينتهي بـ «فعلان» وهي تفعيلة غير معروفة كواحدة من تنويعات «الخبب». يمكن أن نشير في النهاية إلى ظاهرة أهم تتمثل بانتهاء ثلاثة أبيات بمقطع ممتد، كما يبين المخطط التالي:

١- -- -- (-)

٣- -- -- (-)

٤- -- (-)

وتقودنا هذه المعاينات إلى الخلاصة التالية: إننا نشهد في هذه الأبيات إيقاعاً جديداً يصدر عن «الخبب» ولكنه لا يأخذ بالصيغ النظامية والتحديدات الصارمة لهذا الوزن الذي يظل قادراً ـ كما أشرنا آنفاً ـ على أن يفلت من اسار النظام الكمي، بفضل تضمنه على تتابع تفعيلتين ثنائيتي التشكل، تتألف كل واحدة منهما من وحدتين مقطعيتين متكافئتين من وجهة نظر كمية:

«ᴗᴗ/ -» و-- (أي ما يقابل الـ anapeste والـ spondée، على التوالي، في العروض الغربية).

٤١- يجدر التنويه، بهذا الخصوص، بواحدة من الخصائص الهامة المميزة للعروض الحديثة وهي من ابتكار ادونيس، نقصد بها تضمّن الوقفة النهائية للبيت على حرفين صحيحين يشكلان مقطعاً نهائياً مُغلقاً. إن هذه الظاهرة الجديدة أو النادرة ـ في العروض العربية مستوحاة من النَظْم باللغة الدارجة، واذا كان النثر الأدبي يقبلها في الوقف، فانها لا تتكرر بكثرة، وبظل نطقها مستنداً إلى معتلّ «متطفلٍ» إذا صح التعبير. ونلاحظ هذه الظاهرة في نموذج ادونيس في كل من نهايتي البيتين الثاني والثالث: «الشمس/ الأمس». ومن اجل تفادي مثل هذا الالتقاء لصحيحين اثنين في الوقفة (أو القافية) كان الشاعر القديم يلجأ ليس إلى معتل مضمر (أو أصمّ) وإنما إلى معتل موجز صريح. (يراجع: «غيار»، «نظرية جديدة للأوزان العربية» ص: ١١٥.

وبتعبير آخر، ينبغي أن ننظر إلى هذه الأبيات فقط باعتبارها منظومة مقطعية قائمة على تفاعيل ثنائية التشكل، إضافة إلى تميزها (أي الأبيات) بتفعيلة نهائية مؤلفة من مقطع واحد ممتدّ، مغلق:

١- --/ --/ (-)

٢- --/ --/ • --/ (-)

٣- --/ --/ (-)

٤- --/ (-)

بديهي إن ما نريد إبرازه هنا هو بناء مقطعي في أبيات حرة، بالمقابلة مع العروض الكلاسيكية. لذا نشير إلى أننا لا نعالج في بحثنا هذه العناصر الإيقاعية الأخرى التي يمكن أن تسود في هذه الأبيات الحديثة، كالنبر والالقاء والهارموني، وما اليها ..، وهي جميعها مظاهر نادراً ما يتم بحثها في اطار البيت الكلاسيكي.

وما من شك في أن أدونيس هو الذي أسهم أكثر من سواه من الشعراء الجُدُد في التجديد الايقاعي. إذْ فيما كان غالب زملائه يكتفون ببعض المحاولات القائمة على الابتعاد عن الايقاع القديم واللجوء إلى شيء من المزيج الوزني، الذي يظل يسمح، مع ذلك، لأساسٍ وزني كلاسيكي، مترجرجٍ ومضطرب، في أن يهيمن على النص الشعري؛ فإنه، أي ادونيس، كان الوحيد الذي أبدى همّاً دائماً بخلق ايقاعاتٍ جديدةٍ للشعر العربي. وهو لا يتوصل إلى خلقها عن طريق اللَعِب على توزيع الأوزان التقليدية في أجزاء القصيدة، وانما بالانطلاق من نموذج ايقاعي يصعب القبض عليه بمساعدة الأوزان الكلاسيكية أو فروعها العديدة.

أخذ الشاعر ابتداء من ديوانه «اغاني مهيار الدمشقي» ينشر قصائد مؤسسة على قاعدة إيقاعية جديدة، متحركة ولكن تامة الهارمونية، وبالنتيجة بعيدة عن أن تخدش «السمع العربي» حسب تعبير نازك الملائكة. وتتوصل هذه القاعدة الإيقاعية إلى الافلات بالفعل من وسائل التقطيع والتصنيف الوزني التي خلفها لنا علماء العروض العربية، وهذه نماذج منها[٤٢]:

• اذا قبلنا بالمعادلة التقريبية التالية: مقطع طويل = اثنين وجيزين، فإن هذه التفعيلة تمثل التقاء وحدتين صوتيتين غير متكافئتين ولكن متساويتين «كمياً».

٤٢- المقطعان مأخوذان، الأول: من قصيدة «بعد السكوت»، والثاني: من قصيدة «أخلق أرضاً» («اغاني مهيار الدمشقي»، ص: ١١٥، ١٢٠).

أ):

أصرخُ بَعْدَ سُـ ـ سُكوتِللذي لا يُغامِرُ فِيهالْكَلامُ

‒◡◡ ‒‒◡ ‒‒◡ ‒◡‒‒ ◡◡ ‒‒◡ ‒◡

أصرخُ: مَنْ مِنكُمو يراني

‒◡◡ ‒‒◡ ‒◡‒‒

يابقايا بلا قَامِتِنْ يا بقايا تَموتْ

‒◡‒‒◡‒‒ ◡‒‒◡‒‒◡ (‒)

تَحْتَ هاذَسُّكوتْ

‒◡ ‒‒◡ (‒)

ب):

أخلُقُ أرضَنْ تثورُ مَعي وتخونُ

‒◡◡ ‒‒◡ ‒◡◡ ‒◡◡‒◡

اخلقُ أرْضَنْ تَحَسَّسُتُها بعروقي

‒◡◡ ‒‒◡ ‒‒◡ ‒◡◡‒‒

وَرَسمتُ سَماواتِها برعدي

◡◡‒ ◡◡‒‒ ◡‒◡‒‒

وَزَيَنْتُها ببرُوقي،

◡‒‒◡‒◡◡‒‒

حَدْدُها صاعقَنْ ومَوْجُنّ

‒◡ ‒‒◡‒ ◡‒‒

ورايائُها جُفونّ

◡‒‒ ◡‒◡‒

إذ فيما نلاحظ إن هذه الأبيات تظل تتمتع بطبيعة كمية من حيث أساسها الوزني، نكتشف إن وسائل التحليل العروضي الكلاسيكي لا تساعدنا في تحديد التفعيلة السائدة داخل كل بيت. والواقع، إن تحديد التفاعيل يطرح مشكلة المبدأ الايقاعي، بالذات، لهذه المقاطع. إذ مع إنها تأتي بمخطط وزني جديد على الايقاعات التقليدية، فإنها تظل بعيدة عن أن تولّد نشازاً لدى السمع، أو تشوشاً في الجرس الشعري. ونكتفي، في الحاضر، بالالماح إلى هذه الظاهرة التي سنعالج أساسها القاعدي ونظامها في الفصل الذي يلي.

ومن أجل القبض على مجموع المشكلات التي تثيرها هذه الظاهرة، وكذلك ظاهرة المزج الوزني، ربما توجب اللجوء إلى تحليل مقطعي، وتحريكي، ونبري، وما إلى ذلك، في إطار اللغة العربية المعاصرة، آخذين بعين الاعتبار خصائصها الصوتية الحالية. غير إن هذا المشروع سيتجاوز مقدرتنا الشخصية أولاً، وكذلك حدود ومطامح هذا البحث الحديث الذي يقتصر على تحديد الظواهر البارزة التي تجلت عبر حركة التحول الشعري، وعلى اقتراح بعض النقاط التي قد تجعل قيمتها كشهادة لتوجهٍ مستقبليٍّ شامل في البحث.

٣ـ **باتجاه تراجع النظم؟** سنبحث في فصل آخر السجال الذي اندلع بشأن قصيدة النثر. أما ما سنتطرق إليه الآن فهو تقييم التمرد الذي شهدته حركة الحداثة ضد البنى الوزنية التقليدية، والذي قاد، في سياقه النهائي، إلى ولادة شكل مجرد من الايقاع المنتظم[٤٣] ومن القافية ـ شـَ لِ هو، بمجمله، شكل نثري. وقد رأينا كيف إن بعض الانتاج النثري، كإنتاج جبران والريحاني ومي زيادة، قد توصل إلى انتزاع إقرارٍ ـ ولو متحفظ أو محدود ـ بطابعه الشعري، جعله يحمل التسمية الغربية المصدر، المخصصة لهذا النوع الأدبي: «**الشعر المنثور**»

ولكن في ظل التصور الشعري الثوري الذي تطور في أحضان حركة «**شعر**»، تمّ رفع هذا التحفظ في النهاية، ونال هذا الشعر حق «المواطنة» الشعرية الكاملة. وهكذا سقطت آخر الموانع التقليدية تحت الضربات المتلاحقة لحركة الطليعة التي لم تشأ أن تمنح للايقاع المنتظم والقافية وحدها حق رسم ملامح الملكوت الشعري وحدوده.

في بداية نشاط الحركة، بدأ الإتجاه صوب التخلي عن الوزن يعرب عن نفسه بوجلٍ، وتمثلت هذه البداية بالتأكيد على «الايقاع الداخلي»[٤٤] للنص. ثم كان اندلاع نصوص محمد الماغوط التي قلب ظهورها كامل الوضع، وعجل في تحقق السياق. والواقع فإن العمل الإستثنائي لهذا الشاعر السوري، وكذلك صعوده المفاجىء، الذي تم مقارنته بظهور رامبوا أحياناً، ظهرا شديدي الجذب لزملائه من شعراء الموجة الجديدة الذين كانوا قد انطلقوا، من قبل، في البحث عن أشكال جديدة وآفاق جديدة للتعبير وإذا كان الجميع، داخل حركة الحداثة وخارجها، يقرّون بموهبته الشعرية الفائقة فإنهم

٤٣ـ نقصد بهذا ظاهرة النظم بما تتضمنه من وقفات محسوسة ومنتظمة وتقاسيم صوتية ـ ايقاعية، وعناصر قوتها وحركاتها الهارمونية أو تواتراتها الالقائية.. الخ.

٤٤ـ مع أن هذا التعبير غالباً ما يتردد على ألسنة الشعراء ونقاد الحداثة، فإنه لم يُعطَ تفسيراً كافياً حتى الآن. ولكن نفترض انه يغطي، في الوقت نفسه، المنظومة الصوتية ـ البنائية داخل أو خارج الايقاع المنتظم (الوزني)، وكذلك الصلات الايقاعية، التي تثيرها الدلالة، والتي أكد عليها «إليوت»، وهو واحد من أهم «معلمي» الموجة الجديدة (يراجع الفصل الثاني).

يميلون إلى تفسير نجاح عمله بتجاوز الوزن، وهذا ما يبدو مبرراً، في جانب منه، إذا ما التفتنا إلى السهولة التي «يحمي» بها الشاعر العناصر الجمالية لقصيدته من التشويه الذي يمكن أن يصيبها نتيجة الخضوع لقوانين الوزن.

مع هذا لا يمكن أن نتجاهل في هذه الأبيات الموزعة على أسطر غير متساوية، كما هي الحال في الشعر الحر، حضور نظام معين من المجموعات الصوتية التي، اذا كانت أبعد من أن تلتزم بمنهج ايقاعيّ، بوقفات أو مسافات منتظمة، فإنها توفر لنا، مع ذلك نبراً إلقائياً يختلف عن نبر النثر العادي، القصصي أو الخطابي، وكذلك عن النثر الموقع. إننا هنا بازاء نسيج من «الكتل» الايقاعية، المتناسبة بدرجة أو بأخرى، والتي يدفع توزيعها إلى التفكير بإرادة واعية، من قبل الشاعر، في اعطاء نصّه مسحةً موسيقية منتظمة، كما يتبين في النماذج التالية[45]:

أَبْهَلْ حُزْنُ... ياسَيْفِيَلْ طويلُلْ ـ أو مُغْمَدْ

−− −−∪ −∪− −− ∪−− ∪−

ثَماني شُهورْ

(−)∪−−∪

وَرْرَ صيفُلْ حامِلُطِفْلهَلْ ـ أَشْقَرْ

−− −∪−∪∪− −− ∪−

يَسأَلُعَنْ ورْدَتِنْ أو أَسيرْ

(−)∪−− ∪−−∪∪−

عَنْ سَفِينَتِنْ وغَيمتِنْ مِنَلْ ـ وَطَنْ

−∪ −∪− ∪− ∪−∪−

بانَظَراتِلْ ـ حُزِنَطْ ـ طَوِيلَةْ

−−∪ −− −− ∪∪−

يابُقَعَدْ ـ دَمِصَنْصَغِيرَهْ ـ أَفِيقِي

−−∪ −−∪−∪ −∪∪−

45- من «حزن في ضوء القمر» (ص: ٩، ٣٢، ٦٠). وقد قطّعنا هذه الأبيات إلى مقاطعها الطويلة والقصيرة وفقاً للنظام الكتابي، الذي لا يمنع فكرة واضحة ـ كما سنرى ـ عن نبرة النص التي تتباين حسب طريقة الاداء. وتجدر الإشارة إلى أن ايقاع هذا الشعر «المنثور»، غير المنتظم، ليس مؤسساً على قاعدة كمية، وإنما على اساس حركات هارمونية، وعلى نبرة مستندة إلى توازن مقطعي معين لا يأخذ بعين الاعتبار تتابع المقاطع الطويلة والقصيرة، الذي قمنا بإثباته هنا للإبانة عن المسافة المقطوعة (قياساً للايقاع المنتظم). وتثير مشكلة المجموعات الايقاعية من الصعوبات أكثر مما واجهناه في تقطيع الأبيات السابقة لأدونيس.

إنَّني أراكِ هنا

-ں-ں-ںں-

عَلْلَ - بيارِقلْ - مُنكْكَسَةْ

ں- ں-ں- ں-ں-

وفي ثِنْيا تِتْبابلْ[٤٦] - حَريرِيَّه

ں---- ں-- ں---

وأنا أسيرُ كَرْزَغدِلْ - أشْقَرَ فِزْ - زِحامْ

ںں- ں-ں--- - ںں- ں(-)

تَحْتَسَانْكَصْ - صافِيه

-ںں -ں- -ں-

أمْضي باكِيَنْ يا وَطَني

-- -ں- -ںں-

مِنْ قَدِ يمِزْ - زَمانْ

-ں -- ں (-)

وأنا أرْضَعَلْ - خَمْرَوَ - شَتائِمْ

ںں--ں- -ں- ں--

وشِفَاهِلَ - لَتِي - تُقَبْبِلُ - ماري

-ں-- ں- ں-ںں --

مارِلْ - لَتِي كانَسْمُهاالأُمّي

-- ں ---ں ---

مؤكد إن أكثر من كاتب قد حاول هذا النوع الشعري قبل الماغوط، دون أن يحقق نجاحاً كبيراً؛ ويمكن أن نذكر هنا، على سبيل التمثيل، كلاً من البير أديب وجبرا ابراهيم جبرا وتوفيق صايغ. وبذا فإن تكريس هذا «الشعر المطلق» إنما يعود، بوجهه الأساسي، إلى نتاج هذا الشاعر الغاضب، الذي بدأ بعده العديد من شعراء الشعر «الموزون» المؤكدي الأهمية ينشرون قصائد «منثورة»، بدورهم.

٤٦- تمثل المفردة «ثِنْية» (بكسر الثاء) واحدة من المفردات التي تغيرت طبيعتها الصرفية في النطق العراقي الحديث. ويجدر أن نذكر بشكلين آخرين لها، هما «ثَنْية» و«ثَنِيّة» (الأولى بفتح الثاء والثانية بفتحها وتشديد الياء).

وكان ادونيس هو أول من افتتح الطريق، بأن نشر نصين «انتقالين»[47] يجمعان بين النثر الشعري والأبيات الحرة، ثم تبعه يوسف الخال وشوقي أبي شقرا وعصام محفوظ، وآخرون، طارحين نصوصاً بدأت تحمل تسمية «الشعر» دونما تردد.

لكن تجدر الاشارة، من جهة ثانية، إلى أن العديد من شعراء حركة الحداثة قد امتنعوا عن الإسهام في مغامرة قصيدة النثر، كما تظهر أعمالهم المنشورة، ويمكن أن نذكر بين هؤلاء الشعراء الكبار «الممتنعين» كلا من السياب والبياتي وسعدي يوسف وخليل حاوي وصلاح عبد الصبور وسلمى الجيوسي، الخ....

كما أن الشعراء الذين تحولوا إلى قصيدة النثر لم يتحولوا إليها إلا جزئياً، إذ واصل كثير منهم نشر قصائد حرة[48]، معتبراً إن على الشاعر أن يجرب الوسائل الشعرية الممكنة جميعها.

III تحرير القافية

قام شعراء المهجر وزملاؤهم الرومانطيقيون في العالم العربي بتكريس مبدأ القافية «الحرة» أو «المختلطة» كما تفهمها العروض الفرنسية، أي: «اجتماع مختلف الإمكانات في التقفية، من القوافي البسيطة إلى المتقاطعة أو المتتابعة»[49]. وأفضل، من جانبي، التمسك باصطلاح «المختلطة» للإشارة إلى تنوع القوافي في هذا النوع من النظم «الزخرفي» الذي يتبع استخدام القافية فيه نظاماً اكيداً داخل القصيدة، أو المقطع، أو الكتلة المقطعية. وقد رأينا في النماذج التي استشهدنا بها سابقاً، على هذا النوع، إن الشاعر فيما يرفض احترام مبدأ القافية الواحدة، يهمه أن يحافظ في قوافيه على توزيع منتظم قائم على التتابع أو التكرار أو التعاقب، بشكل يفصح في مجموعه عن انتظام تناظري صارم. هذا يعني إن المرحلة الرومانطيقية كانت، في مجال القافية، عبارة عن محاولة «تعددية» شديدة الأهمية في التمهيد للبيت الحر، ولكنها لم تكن لتبلغ الفضاء الكبير للقافية «الحرة» بالمعنى الواسع للكلمة

مؤكد إننا غالباً ما نعثر في القصيدة الحديثة، الحرة القافية، على الامكانات المتعددة

٤٧- قصيدتا «وحدَةَ اليأس» و«أرواد ياجزيرة الوهم» اللتان قام الشاعر بتعديلها وأعاد نشرها في مجموعة «اغاني مهيار الدمشقي» تحت عنواني: «مرثيّة الايام الحاضرة» (ص: ٢٤) و«ومَرثية القرن الأول» (ص: ٢٥٤).

٤٨- لا تشمل هذه الملاحظة، بالطبع، الشعراء الذين لم يكتبوا إلا قصائد منثورة، منذ البدء، كما هي الحال لدى الماغوط وأنسي الحاج وجبرا ابراهيم جبرا وتوفيق صايغ.

٤٩- يُراجَع: «م. غرامون»: «في العروض الفرنسية»

للتقفية، حتى ليمكن إدراجها في نطاق «القافية المنتظمة»، ولكن ما يميز القصيدة الحديثة هو غياب كل «نظام» موّحدٍ في القافية، وكذلك الأهمية المتناقصة للقافية، أي ما يعني، في النهاية، توجهاً متعاظماً صوب البيت «المرسل» (غير المقفى).

إن الكلام على نظام للتقفية في القصيدة يعني افتراض وجود بنية مقطعية، في حين إن القصيدة الحديثة تتجاوز كل نمط من أنماط هذا التقسيم الذي يناقض إرادة غالبية شعراء الموجة الجديدة، وتصورهم الشعري الذي يعتبر القصيدة «كلاً» عضوياً لا يخضع تقسيمه إلى إلزامات شكلية مسبقة عائدة إلى عالم الإيقاع أو القافية.

وهذا هو ما يدفع كاتب القصيدة الجديدة إلى تحرير نصه من كل توزيع للقافية يحافظ على مسافات منتظمة أو محسوبة، أو على تواترات منسقة أو متقاربة. هكذا يمكن أن نعثر، باستمرار، في الأعمال المعاصرة، على قوافٍ شديدة التباعد، ولا تتكرر إلا ضمن مسافات غير قابلة لتوليد الكثير من التواصلات أو علاقات الرجع والصدى والتنابذ وما إليها. ذلك ما يؤكده هذا النموذج للبياتي:

١ـ الشمسُ والحُمُرُ الهزيلةُ والذبابْ
٢ـ وحذاءُجنديٍّ قديمْ
٣ـ يتداولُ الأيدي، وفلاح يحدّقُ في الفراغْ:
٤ـ في مطلع العام الجديدْ
٦ـ وسأشتري هذا الحذاء
٥ـ يدايَ تمتلئان حتماً بالنقودْ
٧ـ وصياحُ ديكٍ فرَّ من قفصٍ، وقديسٌ صغيرٌ:
٨ـ ما حَكَّ جلدَكَ مثلُ ظفرِكَ، والطريقُ الى الجحيمْ
٩ـ من جنةِ الفردوسِ اقربُ والذبابْ
١٠ـ والحاصدون المتعبون:
١١ـ زرعوا ولم نأكلْ
١٢ـ ونزرعُ صاغرينَ فيأكلونْ
١٣ـ والعائدونَ من المدينةِ: يالَها وحشاً ضريرْ
١٤ـ صرعاه موتانا وأجسادُ النساء
والحالمونَ الطيبون.[٥٠]

٥٠ـ من قصيدة «سوق القرية» («أباريق مهشمة»، ص: ٣٧).

نلاحظ، مثلا، إن قافية البيت الأول: «باب» (من كلمة «ذُباب») لا تلقى جوابها إلا في البيت التاسع، الذي تتردد فيه المفردة ذاتها، في حين أن قافية البيت الثاني «دمِ» (من كلمة «قدمِ») لا تجد صدى لها إلا في كلمة «جحيم» التي يختتم بها البيت الثامن، وهكذا . . .

إن عدم الاكتراث بالقافية يبدو وهو يتبع هنا سياقاً متطابقاً ـ وان كان أكثر تسارعاً ـ مع ما شهدته القصيدة الفرنسية، حتى تراه يفضي في النهاية إلى شكله المتطرف المتمثل بالبيت «المرسل» الذي يمكن أن نتعرف عليه في قصيدة البياتي نفسها، حيث لا تجد الكلمتان النهائيتان في البيتين الثالث والحادي عشر («نأكل» و «الفراغ») أية اجابة أو صدى لا في الأبيات المستشهد بها هنا، ولا في كامل القصيدة. وإذا ما ذهبنا إلى حد اعتبار كلمة «الفراغ» متفقة في النغم الصوتي[51] مع كلمتي «الذباب» (البيت الاول) و«الحذاء» (البيت السادس) فإن المسألة تختلف مع كلمة «نأكل» التي لا تلقى في كامل القصيدة أية مفردة نهائية تشترك معها في نغم الصوت.

وما من شك في أن هذه الظاهرة لا تشمل الانتاج الشعري الحديث بكامله، بل نجد بعض الشعراء وهم يلزمون أنفسهم بصرامة مفرطة، أحياناً، باستخدام القافية، بحيث تنتهي غالباً إلى رتابة ترهق النظام الشعري للقصيدة. وهذه بالضبط حالة نازك الملائكة التي نعيب على زملائها اهمال هذا الركن المهم في موسيقية الشعر الحر.[52]

وفي المقطع الذي استشهدنا به، من شعرها، في الصفحات السابقة، لا يخرج توزيع القافية من حلقة التقفية المقطعية، البسيطة أو المتقاطعة. وحتى حين نواجه إعلاناً عن قافية معددة، كما هي الحال في البيت السادس (من المقطع المذكور) حيث تبدو «غريب» وهي تؤكد كلاً من «دروب» (في البيت الأول) و «حروب» (في البيت الرابع)، فإنها لا تشكل في الحقيقة إلا مفتتحاً لتقفية أخرى مغايرة حيث تجد «غريب» صداها في «جديب» التي يختتم بها البيت التاسع. وتجدر الاشارة إلى أن هذا المقطع يتمتع بأهمية خاصة في كونه يمثل موقف الشاعرة من القافية، موقفاً نجده شائعاً في كامل نتاج الملائكة الشعري.

٥١- أي ما كانت البلاغة العربية تدعوه بـ «الموازنة اللفظية» التي تعني التقاء النبر الصوتي لمفردتين، وهي ظاهرة لا ينبغي خلطها مع «الجناس» الذي يشترط، بالاضافة إلى تماثل النبر الصوتي، تكراراً لصحيح واحد في الأقل، في بدء أو وسط كل كلمة أو نهايتها. ويمكن لنظام تكرر الأحرف الصحيحة أن يكون مقلوباً، بصورة كلية أو جزئية، ويدعى هنا «جناساً مقلوباً» (كما هي الحال في: «يعملون» و «يعلمون»، أو: «راحة» و «حارة»). أما اذا لم تفصح الظاهرة عن تماثل في النبر فإنها تعتبر «ملحقاً بالجناس». ختاماً، يجب الاحتراس أيضاً من الخلط بين هذا كله و «السَجَع» الذي يعني: تقفية النثر.

٥٢- يراجع كتابها المستشهد به سابقاً، ص: ١٦٥.

ومهما يكن من أمر، فقد تواصل «تحرير» القافية لدى شعراء الطليعة، حتى إنه اتخذ لدى البعض منهم هيئة «تصعيد مضاد للقافية». وهكذا بدأنا نرى ليس مجرد أبيات «مرسلة تلوح هنا وهناك في اطراف القصيدة، وإنما قصائد كثيرة متتابعة مجردة من القافية، وبخاصة لدى الشعراء الذين تبرز تصوراتهم «المضمونية» بمعزل عن الشكل الجمالي، كيوسف الخال وصلاح عبد الصبور. وقد اختارت الملائكة قصيدة للأخير، وجدت فيها مناسبة للهجوم على «البيت المرسل» وعلى اهمال الشعراء الشبان للقافية، هذا مقطع منها[٥٣]:

«كنا على ظهر الطريق عصابةً من أشقياء
متعذبين كآلهة
بالكُتْبِ والأفكارِ والدُّخَانِ والزمنِ المقيت
طال الكَلامُ، مضى المساءُ لجاجةً، طالَ الكلام
وابتلّ وجهُ الليلِ بالانداءْ
ومشت إلى النفسِ الملالةُ والنعاسُ إلى العيونْ»

إن غياب القافية في هذه الأبيات، وفي جانب كبير من الانتاج الشعري الحديث، لا ينتج عن مجرد إهمال بسيط، وإنما هو تعبير عن موقف يرى في القافية عائقاً أمام تحقق القصيدة، لا يختلف بشيء عن القيود والتقسيمات الوزنية. ويمكننا أن نجد في هذا الموقف تفسيراً لظاهرة مهمة شاعت لدى بعض الشعراء المحدثين، تتمثل بلجوئهم، عن عمد، إلى ترتيب كتابة القصيدة بشكل يجعل قوافيها «تذوب» داخل النص الكلي، هي والوقفات الإيقاعية التي تولدها القوافي بالطبع، باعتبارها نهاياتٍ للأبيات، وهي قوافٍ أنها ولدت «عفوياً» لحظة الخلق.

لنتفحص هذا النموذج ليوسف الخال[٥٤]، بحسب الشكل الذي نشر فيه:

«كان حياً. أمسِ شقَّ الفجرُ عينيه
مضى يحمل قلباً ضَاحكاً للنور، للدفء، مضى
يرفع زنداً، يضرب الأرض بكلتا قدميه،
يصفع الريح على خدّيهِ، يجري.
قيل نهرٌ دافق. قيلَ سكون
حرّتِ الرؤيا بهِ. أو قيل شيء

٥٣- من قصيدة «السلام» (في «الناس في بلادي») وكذلك في كتاب الملائكة ص: ١٦٤
٥٤- من قصيدة عنوانها Momento Mori «البئر المهجورة»، ص: ٤٩.

لا يكون الكونُ لولاهُ، ايمضي؟
هكذا يمضي، ولا يمضي سواه».

إن هذا المقطع يبدو، للوهلة الأولى، كما لو كان مؤلفاً بكامله من أبيات مرسلة، مع هذا فإن قراءة منصتة ستجعلنا نلاحظ في الحركة الايقاعية بعض «الوقفات التي تبدو ـ ليس كلها بالطبع ـ متجاوبةً بعضها مع بعض، عن طريق عناصر صوتية متماثلة ليست سوى القافية «المذوبة» في ثنيات النص وكتابة المقطع بشكل يأخذ في الاعتبار هذه الحقيقة يمنحنا ما يلي[55]:

كان حيا
أمسِ شق الفجر عينيهِ
مضى
يحمل قلباً ضاحكاً للنورِ
للدفء مضى
يرفع زنداً
يضرب الأرضَ
بكلتا قدميهِ
يصفع الريح على خديهِ
يجري
قيل نهرٌ دافق قيل سكونْ
حُرَّتِ الرؤيا به
أو قيل شيءٌ لا يكونْ
الكون الاهُ
أيمضي؟
هكذا يمضي
ولا يمضي سواهُ.

مؤكد أن بعض القوافي تبدو هنا «مقسورة» إلى حدٍ ما، غير أن بعضاً آخر منها يبدو لنا طبيعياً تماماً، كما هي الحال في «عينيه» و«قدميه»؛ «سكون» و«يكون»؛ «لولاه» و«سواه».

٥٥- إن هذا الاجراء الهادف إلى البحث عن القافية غير المصرح بها من قبل المؤلف لا يمكن- وهذا ما نحن على وعي كامل به- إلا أن يكون إجراء قسرياً أو معتبطاً.. وقد عمدنا، فيه، إلى تجاوز بعض «الوقفات» التي عمد الشاعر نفسه إلى تقنيعها عن طريق التحريك وتوزيع الأسطر.

وعلى الرغم من الاستقامة شبه الكاملة للنظام الإيقاعي في هذه الصياغة الثانية، فإن تدخل القافية يمكن له أن يمس بالنص الشعري إلى حد كبير، وذلك بما يولّده من «وقفات» وانقطاعات يتجنبها الشاعر في هذا البناء الشعري ذي الإيقاع الموحد (نتيجة لتوالي فاعلاتن بلا انقطاع)، الذي يجيء للبناء التحاماً يُدفع حتى حدود الرتابة.

وإذا كان هذا الإجراء القائم على اعادة كتابة النص يبدو مصطنعاً واعتباطياً، فإنه يساعد، في الأقل، على تأكيد ما قلناه من قبل عن هذا النزوع إلى تحطيم القافية، الذي سيدرك غايته في «المحطة النهائية» للشعر المنثور وقصيدة النثر. واذا كانت الحركة الهارمونية في النوع الأول، التي تلعب دوراً كبيراً في منظومته الإيقاعية، تقود، أحياناً، إلى ولادة بعض الصلات والتماثلات في الرنين، كما رأيناه في مقاطع الماغوط المستشهد بها في صفحاتنا السابقة، فإن النوع الثاني، القائم على ايقاع «نثري» فوضوي، يبدو وهو يتحاشى هذا التماثل الصوتي المتوازن. .

الفصل الرابع

نحو تفسير لغوي ايقاعي للتحولات الحديثة

لقد أوضحت منذ البداية العوامل التي اعطت لهذا البحث في التحول الوزني طابعه الوصفي والايضاحي، وهذا مكنني من ان اترصد فيما بعد وبنحو ملتحم ومنهجي الى حد ما، الظواهر الأكثر أهمية، المندرجة في سياق التمرد المضاد للتقليد، على الصعيدين الادبي او الاجتماعي، كما مكنني من الكشف عن الاتجاهات العامة للتجديد الحداثي.

ولذلك يدخل في الاهتمام الاساسي لهذه الدراسة ان تبحث في الطبيعة الصوتية الايقاعية لهذا التحول، او في القوانين الداخلية التي يمكن ان تكون قد أسهمت في توجيهه.

مع ذلك لا يمكن الاستغناء عن البحث، ولو من منظور عام، في ملمح موازٍ واساسي من ملامح هذه الظاهرة وأعني به العلاقة المباشرة او غير المباشرة، التي يمكن ان تقوم بين تحول اللغة وتحول الايقاع. وهذا ما يشكل الخاتمة المنطقية لهذه الدراسة التي حاولنا فيها معالجة هذين العاملين المتآصرين من عوامل التعبير الشعري.

نجد انفسنا مدعوين، من خلال هذا الملمح بالذات، الى تجاوز البنى الايقاعية الخارجية للعمل الشعري الحديث، والذهاب الى ماهو ابعد منها، دون ان نزعم، مع ذلك، الوصول الى درجة فحص أو استقصاء اختصاصي او منهجي او مكتمل للظاهرة. وخارج اطار المعاينات الشخصية وبعض الاستنتجات الصائبة التي يمكن ان نقترح، انطلاقا منها، وجهةً او أكثر للتحليل، فاننا سنتحدد، بوجه أساسيّ، بالمستوى الذي بلغته اعمال فقهاء اللغة وعلماء العروض والأصوات العربية، من الغربيين او العرب، في مجال البنية الايقاعية اللغوية، للشعر العربي القديم، والتحول «النُطْقي» الذي تم رصده في مختلف اللهجات العربية المحكية.

اما فيما تصل البنية الايقاعية للشعر العربي الحديث، فقليلة هي المراجع التي يمكن ان تقدم لنا عوناً جدياً في البحث.

وليس هناك، في حدود علمي، الا عملان اثنان قاما بمعالجة مسألة التحول الوزني الذي احدثه البيت الحر في الشعر العربي:

١- كتاب نازك الملائكة: «قضايا الشعر العربي المعاصر» الذي رجعنا اليه مراراً في فصولنا السابقة، وحاولنا ان نوضح العقلية التي كانت توجهه، وحدودها؛ وهذا ما لا يجرده بالطبع من فضل احتوائه على العديد من الاجتهادات و «اللقى» الثمينة التي تقبض عليها الكاتبة بشكل غامض. وبالاضافة الى الصيغة الانطباعية للعمل وافتقاره الى الموضوعية المنهجية لدى عرض الكاتبة للبنى الوزنية لـ «الشعر الحر[1]»، فان الكاتبة تتبنى منهجاً في التحليل يقوم على تطبيق معايير سلفية على ظاهرة بدا انها تتخذ الوجهة المعاكسة، تماماً للأغطاط التي نظمتها القوانين والقواعد التقليدية.

وتبدو مثل هذه الطريقة الامتثالية غير مناسبة وعقيمة، لا سيا التحول الوزني الحالي بدأ يكتسب، تدريجيا، ملامح قفزة نوعية تتجاوز مقدرات التحليل والتفسير التي يتمتع بها المنهج التقليدي. هذا فضلاً عن أن المنهج المذكور، كما أشرنا في فصولنا السابقة، لم يدرس بصورة كافية مطلقاً، ولا تمّ «اكتناه فحواه» على نحو كامل او نهائي.

٢- كتاب الدكتور محمد النويهي «قضية الشعر الجديد»، الذي حاول، خلافاً لنازك الملائكة، ان يخطط لنظرية «نبرية» théorie accentuelle لم تقلل نواقصها وثغراتها من اهميتها الفائقة. والحق ان هذا الكتاب يمثل المحاولة الاصيلة الاولى، لدراسة الشكل الايقاعي الجديد للشعر العربي المعاصر، انطلاقاً من أسس ومقاييس غير تقليدية، في فهم طبيعة التحول الوزني ليس بالاستناد الى تطبيقات المنهج الخليلي، وانما في ضوء الواقع الحي للغة. ومن هنا ينبع الاهتمام الكبير الذي نمحضه لهذه المحاولة، هنا، اهتمام يفرض علينا بالتالي مناقشة استنتاجاتها الاساسية.

لنعرض، في البدء، وعلى نحو مختصر، وجهة نظر الكاتب نفسه:[2]

١- يتبنى النويهي وجهة نظر «ت. س. اليوت» بخصوص «موسيقى الشعر» التي تستمد ايقاعها من اللغة الحية [3]، فيطرح النقاط التالية:

١- يعالج الكتاب مظاهر متعددة للشعر الجديد، غير اننا نؤكد، بخاصة، على اهمية النقاط المطروحة في الفصل الثاني (ص: ٣٧) حول «الاصول الاجتماعية لحركة الشعر الحر».

٢- يعالج كتاب النويهي، بدوره، جوانب عديدة من المسألة، سنهتم هنا بما يمس موضوعنا الحالي، فحسب.

٣- قدم المؤلف، كمدخل لكتابه، ترجمة لدراسة «إليوت»:

«موسيقى الشعر» The Music of Poetry; التي يعرض فيها الشاعر الانكليزي نظريته في اطار محاضرة القاها في جامعة غلاسكاو Glascow عام ١٩٤٢، وقد نشرتها «مطبوعات جامعة غلاسكاو»، ثم اعيد نشرها في كتابه «في الشعر والشعراء» عام ١٩٥٦، (ص: ٢٦).

أ): العلاقة الضرورية، بل الملزمة، بين اللغة الشعرية واللغة المستخدمة في المحادثة اليومية[٤]؛

ب):كون «موسيقى» الشعر تقيم، بالضرورة، في لغة المحادثة السائدة في بيئة الشاعر وعصره[٥]؛

ج):كون «الموسيقى» تظل، بفعل التعليل السابق، ولدواع اخرى ايضا، ملازمة لطبيعة الشعر. وهذا ما يدفعه الى رفض المسيرة المتمردة على الوزن، والتي تقود الى غياب للنظام الايقاعي، والى «الشعر المنثور[٦]»؛

د): وختاماً: حتمية قيام الثورات اللغوية والايقاعية كلما ابتعدت اللغة المحكية، المتطورة بطبيعتها، عن اللغة الشعرية التقليدية[٧].

٢- يتوصل المؤلف، في ضوء هذه «المصادرات» المطبقة على الشعر العربي، الى تقديم استنتاجاته الخاصة التالية:

أ): ان الشعر العربي القديم كان متلائما، في بناه اللفظية والتركيبية والايقاعية، مع الوضع اللغوي لبيئته وعصره[٨]،

ب)بانه لم يكن هناك مفر من الثورة الشكلية للشعر العربي المعاصر، بفعل المسافة الملحوظة بين اللغة الشعرية التقليدية ولغة المحادثة الحالية[٩]،

ج):ان الشكل الجديد لم يتوصل الى التقاط التجارب والتقنيات الاسلوبية للغة اليومية وحسب، بل تمكن، فوق ذلك، من التقاط الاصوات والسلاسل النغمية (او الصوتية)، وقد تهيأ له ذلك بفعل محاولاته الواعية وغير الواعية في آن معاً.

٤- براجع، بالاضافة الى ترجمة دراسة، إليوت، تطوير النويهي نفسه للمسألة في الفصول الثاني والثالث والرابع من القسم الاول (ص: ٣٩، ٤٥، ٦٧).

٥- المصدر نفسه، دراسة إليوت (ص: ٢٩، ٣١، ٣٢).

٦- المصدر نفسه، خصوصاً الفصل الاول من القسم الاول (ص: ٢٧) والفصل السادس من القسم الثاني (ص: ١٢٦). وتجدر الاشارة الى ان وجهة نظر النويهي لا تعكس وجهة نظر اليوت بالضبط، وتجدر الاشارة الى ان وجهة نظر النويهي لا تعكس وجهة نظر اليوت بالضبط، وانه يخلط، احياناً، كما سنرى، بين مفهومين متمايزين لدى الشاعر الانكليزي، هما مفهوما: «الموسيقى» و«العروض».

٧- المصدر السابق، وخصوصاً الفصلان الاول والثاني من القسم الثاني (ص: ٩١، ١٠٥) ودراسة إليوت (ص: ٣١، ٣٥، ٣٧).

٨- براجع، خصوصاً، الفصول الثالث والرابع والخامس من الباب الثاني.

٩- يراجع، الفصل الاول من الباب الثاني، (ص: ٩١).

انطلاقا من هذه النقطة، شرع النويهي في بحثه، يرسم نظريته الشخصية في طبيعة التحول الشكلي الجديد، معتبراً إياه كمجموع لغوي ـ صوتي ـ ايقاعي[١٠]:

أ): لا يقصر المؤلف كلامه على «موجات نغمية» أو «محطات نغمية ختامية» انتقلت من اللغة اليومية الى البنى الايقاعية للشعر الحديث، وانما يتكلم كذلك ـ وهذا هو الأهم ـ على عنصر «النبر»[١١] في القصيدة.

ب) بعد ان تحدث، بتعجل، عن «النظام النبري» في «بعض الاغاني الشعبية[١٢]»، وبدون ان يتطرق مباشرة وبوضوح، الى حضور «النبر» في اللهجات العربية المحكية، او في اللغة الدارجة[١٣]، او حتى في الشعر العامي[١٤]، بوجه الاجمال، صادر المؤلف على كون اللغة الادبية المعاصرة (المكتوبة) تتضمن على «نظام نبريّ خاص»[١٥].

ج): دون ان يقدم النويهي اجابة قاطعة تبين ما اذا كانت اللغة «المعاصرة» المكتوبة قد اكتسبت ظاهرة النبر حديثاً، فانه يتكلم على امكانية التأكيد على وجودها في اللغة العربية الكلاسيكية[١٦]، مستنداً، كما يصرح الى «ابحاث» ابراهيم انيس و «استنتاجاته» بينما استند ابراهيم أنيس، بدوره، الى «تجويد» القرآن في القاهرة ليضع «قواعد» التنبير[١٧].

د): بالاضافة الى ما تقدم، لا يستبعد النويهي احتمال وجود «نظام نبريّ» في الشعر العربي القديم، فيما يتصل بطبيعة القائه في تلك الحقبة، وهو ما لا نعرف عنه الكثير على الاقل. ومهما يكن من امر، فالمؤلف يعتبر ان الالقاء الحالي للشعر

١٠- يغطي عرض هذه النظرية الباب الثالث والاخير بكامله من الكتاب، ابتداءً من (ص: ١٤٢)، وعنوانه: «مستقبل الشعر الجديد».

١١- يراجع الفصل الثالث من الباب الثاني (ص: ١٠٢)، والفصل الثالث من الباب الثالث (ص: ٢٢٩).

١٢- تراجع (ص: ١٥٦).

١٣- يراجع تحديد هذا المصطلح في هذه الدراسة (اللغة الشعرية واللغة المحكية) (الباب الاول، الفصل الثاني)، بالمقابلة مع مصطلح «اللهجة».

١٤- يتطرق الكتاب الى «الكلام المنظوم» الموجه للغناء، فقط، في حين كان يجب الرجوع كذلك، الى الشعر العامي الذي لا يعول على «التلحين الموسيقي» لـ «الإبانة عن توزيع النبر» في اجزائه. (تراجع ص: ١٥٦).

١٥- (ص: ١٤٩).

١٦- تراجع (ص: ١٥٠).

١٧- يراجع، عموماً، الفصل الاول من الباب الثالث، حيث يتحدث المؤلف عن القاعدة الايقاعية للشعر، وكذلك فيما يتعلق بالاعتماد على «اكتشاف» ابراهيم انيس (ص: ١٥٢).

القديم نفسه او للشعر بصورة عامة، وكذلك قراءة النثر، والمحادثة، تعمد دائما الى ادخال نظام نبريّ.

هـ): ان الشعراء العرب قد استشعروا هذه الخصيصة، بوعي او بدون وعي، كما يعتقد المؤلف، وادخلوها في نظامهم الوزني؛ وهكذا فان الاساس الايقاعي للشعر العربي الجديد يتجه، تدريجياً، الى المزاوجة بين النظامين الوزنيين: الكمي والنبريّ.

و): ويعبر المؤلف، في النهاية، عن امله بان يطور الشعر العربي الجديد هذه الافادة من الوظيفة النبرية، بغية الوصول الى نظام نبريّ «مكتمل» وناضج، يحل، بصورة نهائية، محل النظام الكمي الذي كان مهيمنا في العروض القديمة، وذلك لأن هذا النظام قد كف عن الاستجابة لـ «ايقاعات» الحياة واللغة العربية المعاصرة.

وربما كان من المناسب أن نستحضر، بايجاز، موقف «إليوت» نفسه من «موسيقى» الشعر، قبل أن نناقش النقاط المختلفة لأطروحة النويهي، هذه. وتفرض هذه الاستعادة للموقع الاليوتي نفسها، خصوصاً ان نتائج هذا الموقف، بما هي، أو كما جرى الأخذ بها من قبل النويهي، تمس بصورة مباشرة تحليل الاتجاه الإيقاعي للشعر العربي الحديث.

اننا إذ نقر، تماماً، بكون «الموسيقى» ملازمة لطبيعة الشعر، علينا أن نتذكر ان تعريف «موسيقى» الشعر، وكذلك الموسيقى بوجه عام، لم يكف عن التطور على مرّ العصور[18]

وفي المرحلة الحالية التي بلغها التطور المفهومي والتطبيقي للموسيقى وللأنواع الإيقاعية (من الغناء إلى الرقص، فالشعر، الخ...)، لم يعد دقيقاً تماماً الكلام على «نسق محدد» أو «نظام»، وما إليهما. ومع إن الإيقاع المعاصر يمثل عملاً منظّماً على الدوام - إذا تركنا جانباً النزعة الارتجالية في الفنون جميعها - فإنّ هذا الإيقاع، إنما يكشف بالمقابل، عن انعطاف نحو مبدأ «التنظيم الفوضوي» الذي يمكن أن يكون صدىً للغة الحياة الحديثة وأطرها والذوق الذي تولده هذه الحياة كما يمكن أن يكون طريقة في الإحتجاج على هذه الحياة وقيمها المعممة.

ويتمثل واحد من مظاهر التطور الحديث للفنون الإيقاعية، في الإتجاه نحو تجاوز النُظُم المغلقة. أي الإنتقال من الإيقاع المنهجي إلى الإعداد الحر، بمعنى «تنظيم للبنية

١٨- يمكن ان نقول الشيء ذاته بخصوص تحديد طبيعة الشعر.

الصوتية »، لا بمعنى النظام المتصوَّر مُسبقاً كما في المفهوم التقليدي. وإنطلاقاً من وجهة النظر التي ترى في الإيقاع « المنظم » « شعر الكلام »، فإن جانباً من الموسيقى الحديثة يمكن اعتباره بمثابة « نثر الموسيقى » إذ صح التعبير.

إن دراستنا هذه لا تُعنى بالبحث في طبيعة الشعر وعلاقته بالموسيقى؛ هي تتحدد، في صفحاتها الحالية، بمناقشة اراء النويهي بعد عرضها. غير ان الإجابة على الدكتور النويهي، الذي يحاول أن يثبت العلاقة « الأساسية » بين الإنفعال والتعبير « المُوقَّع » بالإستناد إلى نماذج يأخذها من الحياة اليومية من جهة، وإلى تأويل متطرف لآراء « إليوت »، حول قدرة الكلمات « المنظومة » بخلاف الكلمات « المنثورة » في الذهاب، إلى ما وراء حدود الوعي[١٩]، من جهة ثانية، هذه الإجابة تفرض علينا أن نقدم الملاحظات الأولية التالية:

١ـ صحيح إن « اليوت » يميز بين الإيقاع النثري، وإيقاع الشعر[٢٠]، ولكنه لا يتكلم على « كلمات موقعة أو منظومة ». كذلك فإن الشاعر الإنكليزي يبدو وهو يؤكد، في المقطع الذي حدده النويهي، على النثر الإستعمالي أو العلمي، وليس على الأنواع الأدبية للنثر، التي يمكن لها أن تتمتع بدرجة عالية من الغنى الإيقاعي؛ وهذا ما يؤكد استخدام الشاعر لمصطلح « الشرح » في المقطع المذكور نفسه، وكذلك توسيعه اللاحق لدراسته، التي سنأتي على عرضها فيما يلي.

٢ـ يتمتع النثر هو الآخر بـ « بنية إيقاعية » بالمعنى الواسع للكلمة. لكن إذا كان النويهي يقصد الكلام ـ كما يبدو واضحاً في تحليله ـ على النظام الإيقاعي المنسق المتمثل بالنظم، فلا شيء يثبت، بالمقابل، أن التعبير العاطفي لا يتلاءم مع الإيقاع المتقلب، غير « التناسبي »، بل وحتى غير الملتحم الذي يميز بعض أشكال النثر، أكثر مما يتلاءم مع صرامة النسق العروضي. وفي مثل هذه الحال يتوجب الكلام على تأثير العادة ومن ثمَّ التقاليد، ومن خلال ذلك خصوصية الشعوب والحقب المختلفة.

من هنا، لا شيء يثبت أن حساسيتنا المعاصرة هي أكثر استجابة للكلمات المنظومة منها إلى الكلمات غير المنظومة. ألا يمكن أن يكون « لا وعينا » الحديث أكثر قابلية لتلقي « وسائط تعبيرية » مختلفة عن تلك التي كانت تراود « لا وعي » الاسلاف؟

١٩ـ ترجمة دراسة إليوت في كتاب النويهي، (ص: ١٨).
٢٠ـ المصدر ذاته، (ص: ٣٠، ٣١).

إن النويهي يخلط - كما رأينا هنا - بين مصطلحين يردان لدى «إليوت» هما موسيقى القصيدة بوجه عام، والنظم. ويعرّف الشاعر الإنكليزي القصيدة الموسيقية musical poem بحضور نموذج (أو مثال) موسيقي للصوت، (musical pattern of sound) وكذلك بحضور «نموذج» آخر لمعاني الكلمات التي تتألف منها القصيدة (musical pattern of meanings of the words which compose it) وهو يختتم بأن «الإثنين يشكلان كلاً لا ينفصل»[٢١].

مؤكد ان تشخيص هذين «العنصرين المكونّين» يجعلنا نفكر بدعوة إلى تحليل معمق، غير ان ما يعنينا، في إطار اهتمامنا الحالي، هو معرفة ما يقصده المؤلف بتعبير «النموذج الصوتي» في القصيدة، بالقياس إلى قواعد العروض. غير ان دراسة «إليوت» لا تمدنا في الحقيقة بتحديد مباشر لهذه المسألة، ويمكن أن تكون التعابير التي يستخدمها بالمقابلة مع المفاهيم الموسيقية بوجه عام، قد أسهمت في إشاعة الخلط الذي اكتنف بعض استنتاجات الدكتور النويهي. ومن أجل أن نتمكن، في النهاية، من تسليط المزيد من الضوء على هذه النقطة، سوف يتوجب علينا جمع بعض الالماحات المنتشرة في دراسة إليوت المذكورة، واستخلاص «تعاليمها» الأساسية بخصوص الظاهرة قيد الدرس:

١ - يتحدث إليوت عن «الميلوديا» (النغم) و«الهارموني» (تآلف الأنغام) اللذين يظل على الشاعر أن يستمدّهما مما يتناهى إلى سمعه من أصوات، غير إنه يحذرنا في الوقت نفسه من الخطأ في اعتبار «الميلوديا» شرطاً جوهرياً في الشعر، وأنها تشكل ما هو أكثر من عنصر مكون من عناصر «موسيقى الكلمات[٢٢]». ويضيف المؤلف بهذا الصدد: «إن جانباً، فقط، من الشعر يبدو موجهاً للغناء، أو ينزع إلى الغناء. في حين إن معظم الشعر المكتوب في الأزمنة الحديثة ينزع لأن يكون «محكياً» (meant to be spoken)[٢٣]

ومن جهة أخرى، يدع إليوت، في كلامه عن البنية الموسيقية للقصيدة محلاً للنشاز و«تنافر الأصوات»، وذلك لأن كل قصيدة على درجة معينة من الطول، يظل عليها، من أجل أن تنتج «إيقاع عاطفة متموجة، وأساسية بالنسبة لمجموع تلك البنية»، نقول يظل عليها أن تكشف عن بعض «النقلات» بين مقاطع متباينة «التوتر». ويضيف «أن المقاطع ذات الدرجة الأخفض من التوتر ستشكل،

٢١- في «في الشعر والشعراء»، (ص: ٣٣).
٢٢- المصدر نفسه، (ص: ٣٢).
٢٣- المصدر نفسه، (ص: ٣٢).

بالنسبة لمستوى الكلي للقصيدة، ما تمكن دعوته بالمقاطع النثرية[٢٤] « وإذا انتبهنا إلى أنه يميز بين « موسيقى » الشعر الدرامي وباقي الأنواع الشعرية[٢٥] ـ هذا التمييز الذي يبدو وكأن إليوت يسوّغ من خلاله حلول مسرح النثر محل المسرح الشعري ـ وكذلك بين « البيت الحر » و « النثر الردي»[٢٦] »، فإننا سندرك، على نحو أفضل، ما يعني لديه مفهوم « موسيقية » القصيدة بالقياس إلى عروض الشعر. فالأولى تمثل ثمرة لجهود الشاعر لكنها مع ذلك تولد، مع شكل القصيدة وتخضع بصورة طبيعية وربما عفوية كـ « قوانين اللغة »، بقيودها و « جوازاتها » و « إيقاعاتها » و « نماذج صيغها الصوتية[٢٧] » . يبدو لنا مثل هذا الفهم بعيداً عن التطابق مع قوانين « النظام العروضي » الذي لا يشكل « سوى صياغة تطابقات أو نماذج إيقاعية موحدة في سلسلة من الأعمال الشعرية متأثر أحدها بالآخر[٢٨] ».

لكن خارج هذا التمييز بين الجهد الإيقاعي أو الموسيقي في عمل الشاعر وبين النموذج الأصلي للنظام العروضي، أين يمكن أن ندرج دعوة إليوت الأساسية للانفتاح على تطور اللغة المحكية ومميزاتها الصوتية، بل والتطابق معها، حتى لو كانت هذه اللغة تشهد مرحلة تدنٍّ وتراجع؟[٢٩]

ومهما كان باستطاعتنا القول عن موقف إليوت حول هذه الأسئلة، وأياً كانت التفسيرات التي يمكن إعطاؤها لهذا الموقف، فإن المفهومات التي يقترحها علينا والنقاط التي يثيرها تستطيع أن تمدّنا بأدوات تحليل وجدل في إطار حركة الشعر العربي الحديث.

لقد تحدثنا طويلاً عن « تنثير » (من النثر) اللغة الشعرية العربية المعاصرة « وتعميمها » (من العامية)، وهذا ما يشكل ظاهرة مشتركة للنشاط الشعري في العالم. ولكن، خلافاً لآراء النويهي التي تبدو لنا حافلةً بالتناقض، فإننا نرى هذا النزوع « تنثير الإيقاع الشعري »، وهو يولد بالتوازي مع هذا التحول اللغوي المشار إليه آنفا.

٢٤- المصدر السابق،.

٢٥- المصدر السابق، (ص: ٣٤، ٣٥).

٢٦- المصدر السابق، (ص، ٣٧).

٢٧- المصدر السابق.

٢٨- المصدر السابق.

٢٩- ولكنه يمنح للشاعر، بالمقابل، الحق، او انه يسند اليه مهمته الثبات امام انحطاط اللغة، والابقاء عليها في المستوى الذي كانت تحتله في الماضي. المصدر السابق (ص: ٣٧، ٣٨).

فهل ينبغي أن نرى في هذه الظاهرة علاقة عضوية، أم مجرد تواز « ظاهراتي »؟ في الحقيقة، إذا لم يكن باستطاعتنا إستبعاد الأهمية العظمى للاتجاه الاستقلالي نحو تحرير الشعر من جميع أشكال العروض والالزامات الشكلية التقليدية، (هذا التوجه الذي توصل، كما رأينا، إلى تحقيق تحرر كامل من الوزن)، فإن علينا أن نعيد التحويلات الإيقاعية إلى كامل التحولات التي تعرضت لها اللغة الشعرية على الأصعدة كلها، كما عملنا على عرضها في هذا البحث. إذ بالإضافة إلى التأثيرات اللفظية والبنائية والصوتية، التي مارستها، على الشعر الحديث، كل من اللغة المحكية ـ وشعرها بلا شك ـ والنثر والقراءات الأجنبية والترجمة، وهذا ما يغطي ما دعوناه بظاهرة « تبسيط » الشعر ونثره أو تنثيره. هناك انقسام الجملة الشعرية إلى كتل لغوية، وفي النهاية إلى مقاطع إيقاعية، وظهور « المفردة » المتحررة باعتبارها وحدة دلالية، صوتية غالباً، منعزلة أو مستقلة، وكذلك ذوبان العبارة في النص الشعري، مما يجعل من الأخير كتلة لغوية ـ إيقاعية تتحدى مقاييس التوزيع التقليدي للنص، والتي يعود فيها الشاعر ـ أي في هذه الكتلة اللغوية ـ الإيقاعية، إلى « ألعاب » كتابية و « اخراج » خاص على الصفحة، وإشارات طباعية، ترسم، كلها، الحدود البنائية الوزنية.

وما يهمنا الآن هو ما يتعلق بالمفهوم الإليوتي، مأخوذاً في إطار الشعر العربي، أي العلاقات الصوتية ـ الإيقاعية بين اللغة الشعرية واللغة الحية (أو الدارجة).

إن تبرير اطروحة إليوت، بهذا الخصوص، يمكن إيجاده على نحو أكثر سهولة في إطار وضعية شعرية ولغوية محددة، تلك هي وضعية الشعر واللغات الغربية، التي تقتصر المسافة، فيها، بين اللغة المحكية والكتابية على اعتبارات اسلوبية تقريباً، وإذن فهي مسافة كمية وليست نوعية بتاتاً. في حين إن الهوة التي تفصل بين اللغة العربية الأدبية (المكتوبة) وبين مختلف اللهجات المتداولة في العالم العربي تقدم نفسها في طبيعة نوعية: نحوية وصوتية، ومن خلال ذلك إيقاعية. وبالنتيجة فمن غير الممكن الكلام على العلاقات القائمة بين اللغة العربية « الحية »، اليومية، وبين لغة الشعر، والأدب بوجه عام، دون التطرق إلى هذه الثنائية الخاصة وآثارها المباشرة على الثورة اللغوية ـ الإيقاعية للشعر العربي المعاصر[٣٠].

٣٠- يراجع القسم الثاني من دراستنا الحالية، حول اللغة الشعرية، وكذلك القسم الاول (الفصل الثاني)، حول مشكلة اللغة المحكية.

ومن أجل الاحاطة بهذه المسألة، ينبغي الإستناد إلى تحليلات علم - صوتية واسعة وكاملة، تبدو الأعمال، المقبولةُ مع ذلك، التي جاء بها حتى الآن علماء فقه اللغة وعلماء الصوت، مجرد عناصر جزئية وأولية[٣١] . هذا من جهة، كما ينبغي الإستناد من جهة ثانية، إلى دراسة ايقاعية حديثة لمختلف نماذج العروض العربية « المحكية » أو « المكتوبة » في اللغة المحكية، بالمقارنة مع البنى الوزنية الكلاسيكية[٣٢] .

لكن مهما أمكن القول حول نتائج هذه الأعمال، فإنها تظل قادرة على تزويدنا بوسائل تحليل ناضج، متماسك، ومجرد من النواقص الأولية . وهي تمكننا، في سياق بحثنا الحالي، من الكشف عن الطابع « الإنتقائي » والمتعجل لمنطق النويهي، حين يتحدث عن « انتقال النبرات الحية » من اللغة المحكية إلى اللغة « الأدبية »، دون أن يستند، في بحثه، على مختلف التأثيرات التي تمارسها الخصائص المقطعية والصوتية للأولى على الثانية . ويبدو هذا أشد خطورة حتى عرفنا أن بالامكان دراسة معظم هذه الخصائص باعتبارها تعديلات خاصة باللغة « المكتوبة » التقليدية، ناتجة عن التطور « الحي » للغة اليومية[٣٣] . وحتى إذا أمكن الإفتراض ان تطور اللغة الأدبية قد تحقق بمعزل عن « شقيقتها الفقيرة » المحكية، وهذا ما لا يمكن التفكير به، فإننا ملزمون بدراسة مظاهر هذا التطور، وإيضاح التعديلات الصوتية التي مكنت من إدخال النبر - إذا كان هذا حاصلاً . إذْ لو لم يكن هذا « النبر » قائماً في اللغة

٣١- يراجع، بين مصادر اخرى، بخصوص المقطع والحركة (او النغم) في العربية الكلاسيكية واللهجات العربية:
- كانتينو: « دروس في اللغة العربية » (ص: ١١٧، ١١٩)، وكتابه المشترك مع ي . حلباوي Helbaoui : « **مدخل أولي الى العربية المشرقية** » (لمجة دمشق) .
- ج . فلايش: « **محاولة في فقه اللغة العربية** » (ج ١، ص: ١٦١، ١٦٧، ١٦٩) .
- أ . دالڤيرني: « **مدخل صغير الى اللهجة اللبنانية** »، وبخصوص تأثير اللغة المحكية في لغة الكتابة .
- ابراهيم السمرائي: « **فقه اللغة المقارن** » (ص: ١٣، ١٥٣)، وكذلك الامثلة المختلفة على هذا التأثير التي يطرحها في كتاب آخر له (« **لغة الشعر بين جيلين** ») .

٣٢- يعرض سيمون جارجي في مختاراته من « **الشعر العامي التقليدي المغنّى في الشرق الادنى العربي** »، هذه الانماط العروضيّة، ويلخص الفرضيات المختلفة حول اصولها الوزنية . كذلك فان ج . قبل بطرق هذه المسألة بايجاز، في بحثه المستشهد به سابقاً (« **الانسكلوبيديا الاسلامية** » ص: ٥٩٧)، وهذا ما يفعله « كانتينو »، أيضاً، في كتابه المذكور اعلاه (ص: ١٢١) .

٣٣- ليس بامكاننا ان نتوسع هنا في مناقشة ظروف هذه التغيرات، او اصول اللغة المحكية واشكالها « اللهجوية » المختلفة، التي يؤكد بعض فقهاء اللغة ومؤرخيها على ان تطورها يظل موازياً لتطور اللغة الكلاسيكية . يراجع، بهذا الخصوص كتاب ابراهيم السامرائي « فقه اللغة المقارن »، وخصوصاً الفصل المكرس لهذه المشكلة (ص: ٢٢٩)، وكذلك فصلنا نحن، المكرس لتطور اللغة الشعرية (في القسم الثاني من هذه الدراسة) .

المكتوبة القديمة، فإن هذه التعديلات ستشكل «الجسر» الذي اتخذه «عنصر القوة» هذا في عبوره إلى اللغة المعاصرة. إن تحديدات الاختصاصيين لا ترى في النبر عنصراً «دخيلاً» بل عنصراً أساسياً في الطبيعة الصوتية والنطقية للغة، وهذا يعني وجوب الأخذ به كخصيصة أساسية في نطق الشعب الذي يتكلم هذه اللغة. هكذا يمكن أن نفسر الظاهرة الشائعة التي ترينا مواطناً فرنسياً، على سبيل التمثيل، وهو ينزع إلى إدخال نظام لغته الخاص في التنبير (وهو يتمثل في الفرنسية بالتشديد على المقطع الأخير من الكلمة أو المجموع الصوتي)[٣٤] حين يتكلم الإنكليزية أو لغة أجنبية أخرى.

وفيما يتصل بالعربية أما أن يكون العرب قد امتلكوا، منذ البدء، هذه الخصيصة النبرية، وتمثلت في التكوين الصوتي للغتهم التقليدية، أو أن يكون «جهاز النطق» للأجيال العربية المتعاقبة قد تعرض لتعديلات حساسة انتهت باللغة إلى هذه الصيغة من التنبير؛ وفي مثل هذه الحالة، لا يكون بمقدور هذه الخصيصة «المكتسبة» إلا أن تعبر عن نفسها في اللغة «الحية»، اللغة المحكية. وإذا أخذنا بعين الإعتبار حقيقة كون اللغتين لا تمثلان إلا «شكلين» لكيان أصلي واحد، أي «تحقيقين» صوتيين متميزين لظواهر قاعدية واحدة، بتعابير كانتينو[٣٥]، بات من غير الجائز الكلام على مجرد تشويه حاصل بفعل «إدخال المباعث» للنبر من إحدى هاتين اللغتين إلى الثانية. وينبغي على العكس، التفكير في تفاعل مشترك بين الشكلين اللغويين الاثنين، على مختلف الأصعدة: من حيث المفردات، والبنى التركيبية، والمقطعية، و«قوة» اللفظ.

ومع أننا لا نستطيع أن نغفل في سياق هذا التفاعل، دور اللغة الأدبية في الحفاظ على أشكال النطق القديمة في اللهجات العربية[٣٦]، وبالتالي في إعاقة تطور هذه اللهجات، فإن التأثير الحقيقي يتحقق في اتجاه المعاكس بصعوبة، بالطبع، ولكن بنحو واضح وقاطع: إذ ألا تشكل أفواهنا في الحقيقة المكتبات الأكثر رداءة أو «المتاحف» اللغوية الأقل وفاء؟

٣٤- براجع: «م. غرامون»، «النبرُ التوكيديّ في النطق الفرنسي» (ص: ١٠٥) و«برتيل مالبرغ»: (ص: ٩١، ٩٢).

٣٥- «دروس في فقه اللغة العربية» (ص: ١٥٢)

٣٦- يعالج ج. فلايش هذه النقطة في محاولته «في فقه اللغة العربية»، حين يتحدث عن التعديلات المقطعية في اللهجات العربية (ص: ١٦٧). ويطرق سيمون جرجي، من منظور مغاير، تأثير العربية الأدبية على الشعر المنظوم في اللغة المحكية («الشعر العامي التقليدي المغنى في الشرق الأدنى العربي») (ص: ٢٢).

واذا استعرنا المصطلحات السياسية ـ الاقتصادية، أمكننا القول إننا نجد في اللهجات العربية بنية لغوية تحتية متطورة في ظل بنية فوقية تمثلها اللغة المكتوبة. ويتخذ هذا التطور في بعض الاحيان شكل تعايشٍ متوازٍ بين كل من الشكلين اللغويين. وثمة الكثير من العلامات التي تدفع المرء الى الاعتقاد بان اللغة «الكلاسيكية» (او الفصحى) تتطور في عزلة، داخل برجها العاجي، بمعزل عن الضغوط «التحتية» التي تمارسها عليها «لغة الشعب». ولا يصح مثل هذا الاعتقاد الا جزئياً، فقد أشرنا في عرضنا للتطور اللغوي ما قبل ـ الحديث الى التحولات التي تعرضت لها لغة الأدب والشعر بالتجارب مع الوضع اللغوي العامي (الشعبي) للحقب (العباسية، فالاندلسية، فالرومانطيقية)، بالاضافة الى عوامل اخرى بالطبع.

والواقع، أن اللغة المحكية، على الرغم من المظاهر السائدة، لم نكف عن التأثير في تطور اللغة المكتوبة، كلما دخلت الاخيرة في طور معهم من أطوار النشاط التعبيري، وذلك من خلال طرق وقنوات متعددة.

مع ذلك، فبسبب من الصلابة النحوية للّغة التقليدية والتحديد المفرط الدقة في بنيتها المقطعية، كانت هذه اللغة تجد السياق المتسارع للتطور العامي، والحاجات المتعاظمة للتعبير المعاصر وهي تتجاوزها بدرجة ملموسة. وهذا ما شكل حافزاً للثورة التعبيرية الحديثة، التي تحاول ان تقترب الى أكبر حد ممكن من اللغة الحيوية، وان «تمتص» ـ لا أن تقتبس بشكل مصطنع ـ ايقاعات هذا اللغة و «انغامها».

ويمكن التساؤل هنا عن الشكل الذي تجلى فيه، هذا التقارب الذي يظل مع ذلك ضمن الاطار العام للبنى النحوية والمقطعية للغة الكلاسيكية.

تجلى هذا التقارب بطرق متعددة: منها اللجوء الى أشكال وصيغ منتخَبة، يتم اغترافها من امكانات اللغة التقليدية، ومنها اللجوء الى صيَغ «مصالحة» تعمد الى تغيير معتدل أو نسبي للقواعد والمعايير المتوارثة، هذا بالإضافة الى الخروقات الصريحة للنظام اللغوي.

هكذا ينبغي ألا نرى في هذا الاجراء مجرد مصالحة بين «عناصر متقاربة»، او محاولة تركيبية بين عناصر متماثلة او قابلة للتصالح، وانما كذلك، وجها آخر ضدياً يتمثل بـ «مجابهة صراعية» بين خصائص بيّنة الاختلاف. هذا الملمح هو الذي يمثل «الجبهة الساخنة» في حقل تفاعل الشكلين اللغويين، حيث يسود، غالباً، توترٌ «يحبل» بإمكانات وتطورات لم تتبلور بعد بصيغ واضحة. وفي إطار هذا التوتر الذي لا يحس به الشعراء الا بصورة غامضة، يمكن ان تفسر قدراً ملموساً من «الشذوذات» الايقاعية

في الشعر الحديث. اما «عناصر الجدة» التي أشرنا اليها، فيفترض ردها، بصورة اساسية، اما الى الجهود الشخصية الخلاقة لبعض الشعراء[٣٧]، او الى النتائج المنطقية للتحول اللغوي الذي تم عرضه.

وحين يتعلق الامر بالنثر (من الناحية الصوتية التي نحن بصددها) فان هذا التوتر يبدو نسبياً اقل «تفجراً»، ذلك ان الانشاء النثري يجد له مهرباً او منفذاً في كون الخروج على النظام اللغوي لا يمكن كشفه الا حين يجسد خطياً في الكتابة. وهكذا إذ يحتفظ الناثر بالاشكال الكتابية للّغة الكلاسيكية، التي يتم رسمها، بغموض، عادة بسبب اهمال الاشارات الدالة على الحركات الخفيفة (السكون والتنوين)، فإن هذا الناثر يتوصل الى التستر على التحريفات النطقية (او الصوتية) الناجمة عن تأثير اللغة المحكية.

اما البيت، فبما انه قائم، اساساً، على علاقات «تلفظية»، فانه لا يمكن ان يسمح بتستر مماثل، وانما ينزع، على العكس، الى ابراز معظم التعديلات الحاصلة على مستوى «عَروض الكلمة» او عَروض الجملة الشعرية.

وفي الحالتين، نحنُ نعرف ان اللهجات العربية الحديثة، وحتى لغة المحادثات الرفيعة تكشف عن تطور هام في الصيغ الكلاسيكية، من تعديل المقاطع الاولية والوسطى والاخيرة، الى تعديل ضمائر «الوصل»، و «الوقف»، الخ... بالاضافة الى ذلك، ففي اطار التحويل المقطعي[٣٨] للكلمة، حيث نشهد ظهور معتلات جديدة «عابرة» (تراجع الملاحظة في الهامش التالي) لكنها ثابتة في اللهجات المحكية تقريباً، في هذا الإطار نلاحظ ان المرونة المقطعية للهجات قد أفاد منها شعراء «العامية» ـ وفقاً لحاجة

٣٧- يجب الا ننسى ان تاريخ الوزن العربي قد شهد ولادة ايقاعات بل وحتى اوزان جديدة لم تكن واردة لدى الخليل والاخفش، عبر ان المؤرخين وعلماء العروض العربية عمدوا الى دعوتها بـ «الاوزان المهملة». ولا يمكن الا ان ندهش حين نرى الى عالم حديث في الاصوات اللغوية كالدكتور ابراهيم انيس وهو يصادق على هذا الحكم ولا يكلف نفسه عناء تحليله ودراسة امكانية استثماره في البحث (يراجع كتابه «موسيقى الشعر»، ص ٢٠٧)

٣٨- تتم هذه التحويلات الهامة عبر عمليات مختلفة، كاختفاء او انصهار المقاطع، او قيام مقاطع جديدة. اختفاء المقاطع القصيرة مثلاً ـ عبر الغاء «الحركات» وانصهار المقاطع القصيرة في مجموع مكوّن من الاحرف الصحيحة (في مقاطع طويلة او ممتدة)؛ او ظهور مقاطع نهائية ممتدة مغلقة، او مضاعفة انغلاقها، حتى خارج اطار وقف الجملة؛ او استدخال معتلات جديدة؛ دون ان نتحدث عن المعتلات الجديدة ايضاً، لكن الآتية من «تحقيقات» مختلفة للظاهرة نفسها، الخ... ومن اجل تعميق هذه الفكرة وتعزيزها بالأمثلة، يمكن الرجوع الى «دروس في فقه اللغة العربية» لكانتينو (ص: ١١٨، ص: ١٢٢ و ١٥٢)، وكذلك «محاولة في فقه اللغة العربية» لفلايش (ص: ١٦٧، ١٧٢، ١٩٠)، كما يجدر ان نذكر بكتيب كانتينو وهلباوي عن «العربية المشرقية» وكتاب دالفيرلي: «مدخل صغير الى العامية اللبنانية».

الناظم، او لتدعيم الايقاع الشعري او اثرائه ـ اما بـ «خنق» المعتلات او الحركات القائمة في الاصل، او «بادخال» أحرف مدّ جديدة مكملة او بتعبير ادق «تعويضية»، حيث تخلو الكلمات من احرف العلة. ويمكن ان نضيف لهذه الظاهرة الاطالة الاضافية لأحرف العلة القائمة من قبل[٣٩].

هذا، ولا بدّ أن نأخذ بعين الاعتبار النقاط التالية:

١ـ ان هذه التعديلات لم يُعبّر عنها بعد، في التدوين الكتابي بصورة واضحة، بما ان كتابة اللغة المحكية لا زالت تابعة ـ على غير صواب ـ للصورة الكتابية للاشكال الكلاسيكية، مما يجعل قراءتها شديدة الصعوبة وغير صحيحة غالباً؛

٢ـ ان قراءة هذه النصوص «الأدبية» المجردة من الحركات الكاملة (التي تعيّن تلفّظ الاحرف «الساكنة» او غير المَمَدَّدة بحرف علة كامل) تجعل هذه «الشذوذات» اللفظية متفشية، بصورة غير مقصودة، حتى لدى المثقفين.

٣ـ ان الشاعر المحدث بدأ يهجر شيئا فشيئا، عادة الشعراء القدامى المتمثلة بتقطيع قصائده وقراءاتها «ايقاعياً»، وبات ينزع الى «قراءتها» بالأحرى، أو «دفعها للقراءة»، كما لو كان الامر يتعلق بنصوص نثرية[٤٠]؛

٤ـ وفي النهاية، ان الموقف الشامل، تقريباً، للشعراء المعاصرين الذين تدعو غالبيتهم العظمى اما الى التقرب، باقصى ما يمكن، من اللغة المحكية، واما الى تبنيها دون قيد او شرط، في التعبير الشعري[٤١]، يسمح لنا بالتفكير بأن الكثير من

٣٩ـ نعثر على امثلة واضحة في مختارات سيمون جارجي من «الشعر العامي التقليدي المغنى في الشرق الادنى العربي»، كهذا المقطع (الذي يرد في ص: ٨٦:

إيـــدي وإيـــدك عـــالـــوادي نـــاكـــل تين وســـوّادي
نـــاكـــلْ نـــاكـــلْ لنشبـــعْ ونجيـــب معنـــا زوادي

حيث نجد انه يجب ان تلفظ الكلمتان «لَنِشْبَعْ» و «نجيبْ» بصورة تختلف عما هما عليه في الكتابة، وذلك بغية ضمان توازنها الايقاعي. هكذا، تلفظ «لَنِشْبَعْ» : «لانشبَعْ»، اي باطالة حركة الفتح بعد اللام الى حرف علة كامل (لا..)، و: «نجيبْ»: «نْجِبْ»، اي بابدال حرف العلة (الياء) بحركة كسر، محولين المقطع الطول (جي) الى مقطع قصير (جِ)، بما يشكل مع الحرف النهائي الساكن (الباء) مقطعاً طويلاً مغلقاً (جِبْ) بدلا من المقطع الممتد (جيبْ).

٤٠ـ يجدر التذكير هنا بكلمات «إليوت» حول ميل الشعر الحديث الى ان يكون «متكلماً» اكثر منه مغنى او ملقى القاء. وفي «محاولة لتعريف الشعر الحديث» (في «شعر» ـ العدد ١١)، يتكلم ادونيس ايضاً، على الشعر الموّجه لـ «القراءة».

٤١ـ يراجع فصلنا عن مشكلة اللغة المحكية (في القسم الاول من هذه الدراسة).

« الأعراض » الفوضوية و « الشذوذات » الايقاعية في العمل الحديث هي نتيجة هذا المأزق اللغوي - الصوتي، الذي دفعه عدم توفر مخرج آخر مناسب الى ان يدع « الاسهامات الايقاعية الشعبية » تصطدم بالجدار المنيع للغة الكلاسيكية[٤٢] . وهذا لا يستبعد، بالطبع، امكان تقديم تفسيرات اخرى، كالميل الى روح المقطع، والتنغيم، والتوجه الى النثر . . ، اوعزوها، ببساطة، الى كفاءة الشعراء ذاتهم الذين نصادف لديهم مثل هذه « الشذوذات » . غير انه سيكون من الخطأ الفادح، في رأيي، الا يتم الأخذ بهذا العامل الذي لا يشكل الا واحداً من ملامح ازمة « الازدواج » اللغوي التي يشهدها التعبير الشعري العربي المعاصر.

وتتأكد اهمية هذا العامل في ضوء المبادىء التي أقرها علماء شديدو الوجاهة في هذا الميدان. وينصح هؤلاء بالأخذ - لدى ابتكار الايقاع ولدى تحليله على السواء - بطريقة التلفظ الحية (او الشائعة) . ويقول موريس غرامون M. Grammont بهذا الصدد: « ليس ثمة الا مبدأ واحد مقبول في حساب المقاطع: الا وهو الاستناد، بأكبر ما يمكن، على تلفظ اللغة الحية[٤٣] » . على أية حال لدينا كامل الحق في الاعتقاد بان الشاعر العربي المعاصر يتمسك عفويا بهذه القاعدة في بناءاته الايقاعية، ولكن كونه معاقاً بغياب التواصل الطبيعي والكامل بين « التلفظ الحي » و « التلفظ المكتوب » يجعله في كثير من الاحيان منذوراً، الى « التأرجح » والابهام

هذه الفرضية، التي يمكن ان تكون اقل ادهاشاً لقارىء اجنبي منها لقارىء عربي يعرف، بحكم العادة، القواعد والمعايير التقليدية التي تقنع التعقيدات العديدة وراء واجهة من الصيغ التبسيطية. هذه الفرضية ليست ثمرة حماس ثقافي مجاني، وانما هي نتيجة قراءة موسعة، ومعاينات مسلطة على عدد وافر من القصائد الحديثة التي تقدم لنا، كما سنرى « امكانات » واسعة للتحقق والتدقيق. مع ذلك، سوف نرتكب خطأ آخر اذا ما اردنا تعميم هذا التفسير على جميع الظواهر التي لا تتفق معه الا بصورة ظاهرية. ان « نظرية جامعة » تأخذ في الاعتبار هذا التفسير، بالاضافة الى جميع العوامل الاخرى التي أشرنا اليها في هذا الفصل، او التي لم يكن لدينا الوقت ولا الجدارة الكافية للبحث فيها، هي ما ينبغي الاستناد اليه لفهم خصائص البنى اللغوية - الايقاعية للانتاج الحديث. ومن جهة اخرى، اليس الوقت مبكرا لاعتبار هذا الانتاج كما لو كان مجموعا شاملاً، ناضجاً، ومكتمل التحقق، ولاخضاعه لمثل هذه الطرائق « الشمولية » ؟

٤٢- طرح يوسف الخال هذه الفكرة في سياق اكثر عمومية (« شعر » - عدد ٣١-٣٢ ص: ٢)

٤٣- يراجع: « مبحث صغير في العروض الفرنسية » (ص: ١٩).

بعد طرح هذا التحفظ، ربما كان من المناسب ان نقدم نماذج لهذه « الشذوذات » نجد فيها تأكيداً لمثل هذا التفسير. لنبدأ بهذه الابيات لشوقي أبي شقرا، التي تقدم بالاضافة الى المزيج الايقاعي في ابيات حرة، طرازا من « الشذوذ المخفّف » بالقياس الى التراكيب الايقاعية التقليدية[44]:

« يَجبُ / أنْ / ننامَ كَلْ / هواءْ

ں ں ں ـ ں ـ ں ـ ں (ـ)

نَحْلُمبِزْ / رَ فضِ

ـ ں ں ـ ـ ں

فَلَعْطُلَتَنْ / تَهَتْ عَلَلْ / أرضِ

ـ ـ ں ـ ں ـ ـ ـ ـ

وَأقْفِلَتْ حَقَائِبُسْ / سَماءْ

ں ـ ں ـ ں ـ ں ـ ں (ـ)

اذا رجعنا الى النظام الخليلي، سوف نجد ان ايقاع هذه الابيات يعتمد البحر « السريع ». لكن حتى لو قبلنا بجميع التنويعات « المجازة »[45]: في تفاعيل هذا البحر، يظل ثمة تحريف واضح في التفعلية الاولى: « يَجِبُ أنْ »، وهو تحريف يرفضه علماء العروض التقليديون[46].

نلاحظ، مع هذا، انَّ القاء البيت يمكنه ان يبرز او على العكس يخفي هذا النشاز الايقاعي الناتج عن تلاحق ثلاثة مقاطع قصيرة، هو امر نادر الوقوع في البيت العربي[47].

٤٤- من قصيدة « العاصفة » في « خطوات الملك »، (ص: ٤٤).

٤٥- تراجع الاوزان العربية، البحور، وتعديلات التفاعيل. وتجدر الاشارة الى ان شوقي ابي شقرا لا يستفيد، فقط، من التنويعات التي نعرفها لتفعيلَتي هذا البحر، وهما: « مستفعلن » و « فاعلن »، وانما من تنويعاتهما الاخرى في البحور التي تتضمنها معاً، او بانفصال.

٤٦- بتحديد اكثر، ان هذا « التحريف » المتكرر في العمل الحديث يمكن ارجاعه الى التفعيلة « مستفعلن » التي طرأ عليها ما ندعوه ب « الخبن ». ولكن بالرغم من ان المبدأ العام لهذا التغيير، غير المحبذ، يلقى قبول علماء الوزن، فما من بحر واحد يقبل به الواقع، وخصوصاً في التفعيلة الاولى من البيت الشعري، دون ان يخاطر بتهديد توازنه الايقاعي. ان ملاحظتين تفرضان نفسيهما هنا: ١): ان استخدام هذه التفعيلة المزحّفة في الشعر القديم، كان نادر الوقوع حتى في بحر الرجز، ومن هنا فان اهمية مثالنا تنبع من كثرة استخدامه في الانتاج الحديث. ٢): ان الشاعر او القارىء يلجأ لدى وقوع مثل هذا التعديل الى القاء تعويضي يتدارك من خلاله التوازن الايقاعي للبيت، وهذا ما يشكل الموضوع الاساسي لجدلنا الحالي.

٤٧- يراجع ابراهيم انيس، « موسيقى الشعر » (ص: ١٥٢، ١٥٣). ويؤكد المؤلف على ان النظام المقطعي للبيت العربي لا يُجيز تتابع اكثر من مقطعين قصيرين اثنين.

ما هي، اذن، الوسائل التي يمكن ان يرجع اليها الالقاء، من اجل ان يعيد التوازن الايقاعي للبيت الاول من هذا المقطع؟

اننا، اذ ندع موقتاً التعليل «النبريّ» للنويهي جانباً، نجد امامنا الامكانات التالية:

١- إدخال وقفة بعد المقطع الاول «يـَ»، وهذا اما يطيل حركته (الفتح)، ويمنحها مدة حرف علة كامل، تقريبا. هكذا يصبح لدينا معادل التفعيلة «مستفعلن» الى حد ما: «ياجِبُ أنْ».

٢- إدخال هذه الوقفة بعد المقطع الثاني «جِ»، وهذا ما سيعود علينا بالنتيجة ذاتها، اذ سيكون لدينا معادل: «مُتَفعِلُن»: «يجِب أن».

٣- تسكين الحرف الصحيح الثاني (الجيم)، فيكون اللفظ: «يَجْبُ أنْ»، وهذا ما يعني، بتعابير مقطعية، اننا احلنا المقطعين الاولين القصيرين الى مقطع واحد طويل. وفي الوقت نفسه الذي تقودنا فيه هذه «الحيلة» المقطعية الى اعادة تنظيم الاطار العام للمزيج الايقاعي بين تفعيلتي «السريع»، فإنها تتسبب، من وجهة نظر وزنية، بتعديل داخلي اشرنا اليه من قبل، وسنتطرق اليه مجددا فيما بعد.

٤- العمل على «كتم» المجموع المقطعي المكوّن من المقاطع القصيرة الثلاثة «يجب»، عن طريق الالحاح على المقطع الطويل اللاحق «أنْ». وهذا ما سيُتَرجم الى تحديد كلٍّ من المدة والحدة والطبقة. واذا ما راقبنا هذه العملية بدقة، وجدنا اننا قمنا، في الحقيقة، اما بممارسة واحدة من الحلول الثلاثة السابقة، او بانشاء مجموع مبهم مكوّن من الحرفين الصحيحين «الجيم والياء»[٤٨]، بغية تشكيل مقطع مفتوح ينتهي بحَركة هي: «جبُ». ويمكن أن يأخذ تلفظ هذا المقطع الايقاعي الهيئة التالية تقريباً: «يَ ـ جِبُ ـ أنْ»[٤٩]. ومع ان من المستحيل ان نجد مقابلاً لهذه الحالة في الصيغ الخليلية، بفعل غرابة هذا التمثل المقطعي عن قواعد اللغة الكلاسيكية، فان الايقاع لا يكون اقل انسجاما في النهاية، مما في العملية الثالثة[٥٠].

٥- ربما كان مهمّاً، من منطق فرضيتنا الحالية، ان نشير الى ان بالامكان تصحيح شذوذ البيت الاول، ولكن بالانتقال الى إيقاع آخر، عن طريق الغاء جميع المقاطع القصيرة

٤٨- وهذا ما يتحدث عنه «فلايش»، بخصوص نزوع العامية الى تكوين مجاميع مقطعية مؤلفة من احرف صحيحة («محاولة في فقه اللغةالعربية» ـ المقطع في اللهجات المحكية، ص: ١٦٧).

٤٩- تتطابق هذه الصياغة، اكثر، مع اطروحة «الفغالي» حول تلفظ المقاطع في بعض لهجات لبنان، المشار اليها لدى «فلايش» ـ المرجع السابق.

٥٠- وهذا ما يضيف حجة اخرى الى البواعث العديدة التي تدعو الى تقييم جديد ـ او «ترجمة» جديدة في الاقل ـ للنظام العروضي.

النهائية في الكلمات كلها، وهذا ما يشكل خصيصة لصيقة باللغة المحكية[٥١]:
«يَجِبُ أنْ ننامْ كالهواءْ».

ان هذه الطريقة في تصحيح «الشذوذ» الايقاعي، وبالنيجة محاولة تفسيرها، تبدوان اقل «سطحية» مما يمكن تصوره، اذا ما وضعناهما في السياق الايقاعي العام للقصيدة. وتوفر لنا الصيغة «المصححة» ايقاعا يعود الى بحر آخر، هو المتقارب (**فعولن، فعولن...**)، الذي ليست له أي تفعيلة قريبة من «**السريع**» الذي يهيمن على كامل البيت في صياغته السابقة. في حين ان قراءة وزنية للقصيدة كلها ترينا ان بنيتها الايقاعية مؤسسة، عمداً او عن غير وعي، على اساس مزيج يتضمن ليس فقط تفاعيل هذين البحرين، وانما كذلك تفاعيل البحر **المتدارك (فاعلن)**[٥٢] ها هي الابيات الخمسة التي تلي الابيات السابقة:

«يَجِبُ أنْ / نُصَلِّي
ں ں ں - ں - -

لِلوالدِ ص / صَغير
- - ں - ں - ں

أنْ نَصْنَعَ / عشاءْ
- - ں - ں (-)

٥١- تسود هذه الخصيصة، العامية الاصل، في القاء الشعر المنثور غالباً، وفي كتابته احياناً، كما تشهد نماذج عديدة في عمل الشاعر محمد الماغوط، حيث تتجلى عذه «العدوى» بوضوح، وباستمرار. هكذا نجد إبعاد التاء المربوطة، خارج مجال الوقف، معبّراً عنه في الكتابة، كما في الابيات التالية:
«الأفران مطفأةْ في آسيا
والطبورُ الجبليةُ البيضاء
ترحلُ دونما عودةْ في البراري القاحلةْ»
«حزن في ضوء القمر»، ص: ٦٢».

اكثر من هذا، فاننا حين نصغي الى الشاعر يلقي ابياته بنفسه، نلاحظه وهو يؤكد على «التسكين» باكثر مما يظهر في الكتابة. (هكذا كان يجب ان نسكّن «**الافرانْ**» في النموذج الوارد اعلاه، بدلاً من كتابتها مع ضمة على النون).. حتى ليخالطك الاعتقاد ان القاءه متطابقاً مع العربية الفصحى سيسيء الى الموسيقى التي يريد الشاعر اشاعتها في عمله. وتجدر معاينة هذا الغياب للحركات الإعرابية من زاوية لغوية وايقاعية في الوقت ذاته.

٥٢- لا تعود هذه التفاعيل، بالطبع، الى البحور الثلاثة المذكورة وحدها (يمكن التفكير، في الحقيقة، بالتنويعات غير النظامية لبحر الرجز في صيغة مختلفة)، ولكننا في محاولتنا تقريب ايقاع هذه الابيات من البحور الكلاسيكية آثرنا ان نختار من بينها تلك التي تميزها التفاعيل المهيمنة في هذه البحور الثلاثة اكثرْ من سواها. نذكّر، من جهة اخرى، بأن عملية التقريب و «التقويم» هذه تظل أبعد ما تكون عن ان توضح الحقيقة الايقاعية لهذه العروض الجديدة، وانها ليست الا اجراء مؤقتاً، بما ان هدفنا الاساسي يتمثل بالكشف عن «بؤر» التحولات الايقاعية الناجمة في اعتقادنا عن التغيرات الصوتية في اللغة العربية المعاصرة.

يَجبُ أنْ / نَشْتَرِلْ ـ عاصِفَةً

ں ں ں ـ ـ ں ـ ـ ں ـ

مِن بائِعشـ / شِتاءْ»

ـ ـ ں ـ ں (ـ)

ان اول تفعليتين نهائيتين تريانا إسهام تفعيلة «المتقارب» في المزيج الايقاعي للقصيدة، ولكننا نرى، من جهة ثانية، ان الشذوذ ذاته المتكرر في التفعيلة الاولى من البيت الاول («يَجبُ أنْ»)، يأتي ليدعم «التصحيح» الذي قمنا باقتراحه، واننا بحذفنا المقطع الاخير القصير من الكلمة («يجبُ») اي باحالتنا ساكناً الحرف الاخير المتحرك («الباء»)، وفي النهاية، بتلفظنا: «يجبْ ـ أنْ ـ نصلّيْ» ـ نكون قد حصلنا، مجدداً، على «فعولُن، فعولُنْ....»، التي تعيد تقويم ايقاع هذا البيت.

ويمكن التفكير بهذا المخرج من اجل «تقويم» ايقاع هذا المقطع لعصام محفوظ[٥٣]:

«تُرى سَتُبْ / تَذْدارْ؟

ں ـ ں ـ ـ (ـ)

لا تَضْحَكي

ـ ـ ں ـ

لا لَحْمَ

ـ ـ ں

لا عَظْمَ تَحـ / تَلْ ـ إزارْ»

ـ ـ ں ـ ـ ں (ـ)

ان الشذوذ الحاصل في هذه الابيات تنبع، اسوة ببقية القصيدة، ابقاع البحر «السريع» كـامن، في التفعيلة التي تشكل البيت الثالث: («لا لحم»). وبالاضافة الى الأثر المشوش الذي يحدثه في الاذن، فإنه يتعدى الخروقات الجائزة في اطار البحر المهيمن في القصيدة. واذا ما اخذنا المقطع كله كـ «وحدة ايقاعية» واحدة، وغير مجزأة بتوزيع الابيات، وهذا ما ينسجم مع التوجه الحديث الذي اوضحناه من قبل، هذا من جهة، ومن جهة ثانية، اذا ما اخذنا بمبدأ آخر من مبادىء هذا التوجه، الا وهو المزج الحر بين التقاسيم الوزنية «المتجانسة» بات بامكاننا التفكير ان «التقويم الابقاعي» يمكن ان يتحقق، نظرياً، باعادة توزيع داخلي للتفاعيل، اي بصهر تفعيلة البيت الثالث مع تفعيلة البيت الرابع في مثالنا الحالي، وبذلك نحصل على ما يلي:

«لا لَحْمَ

ـ ـ ں

لا / عَظْمَ تَحـ / تَلازارْ»

ـ ـ ں ـ ں (ـ)

لكن، كـي لا نوغل في ايضاحات تبعدنا كثيرا عن النقطة الحالية، سنكتفي بالقول

٥٣ـ الابيات الاول من قصيدة: «الصبي والجرار»، من «اعشاب الصيف» (ص: ٦).

ان جميع الذين يفقهون ايقاع الشعر العربي لن يفوتهم ان يلاحظوا ان هذا « الاجراء » النظري لم يقم باعادة التوازن الايقاعي، وانما قام بدفع الشذوذ الى الوحدة التالية، لا أكثر.

ويمكن، مع تكرارنا للتحفظات التي دفعنا بها بازاء تفسيرنا الحالي، ان نفكر، هنا ايضا، في تسكين الكلمة « لا لحمْ »، مع اننا نرى بوضوح في النص المطبوع، علامة الفتحة على نهاية الكلمة. هذا لاسيما وان مثل هذا المخرج سيتلاءم، منطقيا، مع الموضع الطبيعي للوقف في نهاية البيت. وسيمنحنا هذا الاجراء، المؤسس على تعديل مقطعي، الصيغة التالية (التي نرى فيها التحام كل من البيتين الثاني والثالث):

« تُرى ستُبْـ / تَدْدارْ؟
ن – ن –   – (–)
لا تضحكي / لا لحمْ
– – ن –   – (–)
لا عظم تحـ / تلـ – ازار »
– – ن –   – ن (–)

وهذا ما سيمكن هذه الابيات من استعادة توازنها، والالتحام بالاطار الايقاعي العام للقصيدة. وربما سيكون ملفتاً للنظر ان نلاحظ ان الكلمة « لحم » التي مكننا تلفظها في العربية المحكية أي في (غياب الاعراب) من ايجاد وسيلة لـ (« تنقية ») الايقاع، يتم تلفظها غالبا بادخال حركة، على هذا النحو: « لَحَمْ ». والحال اننا بتبنينا المعادل الايقاعي لهذه الصورة اللفظية الاخيرة في التفعيلة قيد الدرس، سنحصل على صيغة جديدة للبيت الثالث: (« مستفعلن فاعلن »)، وبهذا يكون الشذوذ الايقاعي قد ازيل تماما مثلما حصل باتباع المخرج الموضح اعلاه.

ولنتفحص، في النهاية، هذا النمط من الشذوذ الشائع في نتاج يوسف الخال، وهو من انصار اللغة المحكية:

« ... وفي عَيْنَيْـ / يَأسْرارُنْ
ن – – –   ن – – –
عَذارى لَمْ / تفقْ بعدُ / تَباريحُنْ
ن – – –   ن – – ن   ن – – –
سكَبْنَدْدَمْـ / عَتَلْ أولى / جراحاتُنْ
ن – – –   ن – – –   ن – – –
ملأْمَجسْـ / مَلْفَضْفَضَ / وَمازلْنَ »[54]
ن – ن –   ن – – ن   ن – ن ن

يلاحظ ان ايقاع هذه الأبيات جميعها يتبع بحر « الهزج »، وان تفاعيله جميعها تتطابق مع الصورة الاصلية او الصيغة المزحفة لتفعيلته: (« مفاعيلن »)، فيما عدا التفعيلة الاولى من

٥٤- من قصيدة: « الحوار الازلي » في « البئر المهجورة » (ص: ٥٦).

البيت الرابع: (« مَلأنهن. . . ») التي تمثّل، في الحقيقة، صيغة لن يرى فيها العروضيون التقليديون الا شذوذا سافرا عن الوزن وهو شذوذ سافر من وجهة النظر التقليدية، وكذلك من وجهة نظر كل تجديدٍ ايقاعيّ نظامي. غير ان مهمتنا، هنا، تتمثل بايجاد تفسير لغوي لمثل هذه « الاخطاء » المتكررة في اعمال شعراء بمثل حذاقة يوسف الخال.

الواقع بامكان الالقاء أن يتدارك، هنا، ايضاً، هذه « الثغرة » الايقاعية، وان بصورة مغايرة، وذلك بأن نعمد الى اعمال الوقف في نهاية كلمة (« ملأنَ » في المثال الحالي)، بإلغاء مقطعها القصير النهائي؛ ليس عن طريق دمجه في المقطع السابق مما ينتج لنا مقطعا طويلاً كما في « يجبُ »، وانما بتحويل حركته (الفتحة) الى حرف علة كامل باطالتها الى مقطع طويل: (ملأنَ ملأنا)

ولن اذهب الى حدود الزعم بان هذه الصيغة قابلة للإرجاع الى صيغة مباشرة وواضحة في اللهجات العربية المحكية، غير انه ليس بامكاننا الا ان نفكر بنزوع معظم اللهجات إلى تحويل المقاطع القصيرة النهائية الى مقاطع طويلة، حين تتشكل هذه المقاطع، كما هي الحال في مثالنا الحالي، من ضمائر متصلة[٥٥]، كتاء التأنيث المفردة في « كتبتِ » التي تلفظ عادة: « كَتَبْتِي ».

وكانت العروض الكلاسيكية قد اجازت، في بعض الحالات المحددة والمحدودة، بضع اطالات استثنائية مشابهة، ندعوها بظاهرة « الاشباع »، وهي تخالف البنية المقطعية للغة الكلاسيكية. يمكن، من هذا المنطلق، التفكير في ان الضغط الذي يمارسه التلفظ العامي والامكانات التي يوفرها للنظم، قد بدأت تفسر بنية اللغة المكتوبة على توسيع حالاتها الاستثنائية، وحتى تحويلها الى قواعد. وفي سياق آخر، يستحضر ابراهيم انيس[٥٦] هذه الظاهرة خارج اطار الاستثناءات المحددة من قبل علماء الوزن. وهو اذ يؤكد على اهمية الالقاء (او الانشاد) لكتابة العروض، نراه يتوقف عند التلفظ « التعويضي » الذي يتكفل بتصحيح بعض التغييرات الايقاعية الناتجة عن تلون المفردات. ولكن مؤلف « موسيقى الشعر » لا يعدّ هذا التعويض قائما الا في الاطار المقطعي للغة المكتوبة. وهكذا فالتعويض عند المدة المختزلة للمقطع النهائي الطويل من

٥٥- نجد هذا التحويل المقطعي سائداً في بعض مناطق سورية حتى للصيغة الخاضعة هناللدرس، وان ببناء آخر مغاير نوعاً ما. اذ يقال في هذه المناطق: « كتبني » ل « كتبنَ »، و « رِحْني » ل « رحنَ » و « مليني » او « ملّيني » ل « ملأنِ ». وربما أمكنت الاشارة الى هذا التوافق المتمثل في كون يوسف الخال يتحدر من جبال اللاذقية في سورية، حيث تنتشر هذه الصيغة « اللهجية »... وهو توافق لا نريد أن نغامر فنبحث له علاقة نهائية بهذا السياق.

٥٦- « موسيقى الشعر » (ص: ١٥٨). وبخصوص هذه الاستثناءات في الشعر القديم، براجع « العقد الفريد » (٢٢٤ ص: ٥-٧٦)

« فعولن » حين تصبح « فعول » ، نرانا نلجأ الى اطالة لفظ المقطع السابق (« عو ») .

اننا ، دون ان نضع صواب هذا الرأي موضع الشك، نجد من الضروري ان نبدي إزاءه بعض التحفظات:

ان هذا التعويض عن الخلل الايقاعي متطابق مع الطبيعة المقطعية للعربية القديمة: وبذا فهو لا بد ان يكون قد صدر عن شعراء و « قراء » - او مستمعين - من الحقبة الكلاسيكية . ثم تم اسباغ صبغة « رسمية » عليه فيما بعد ، دونما شك، وذلك على يد « الفقهاء » او اصحاب الاختصاص، وجرى « ايصاله » الى الاجيال اللاحقة . هكذا نفهم كيف ان عددا من الشعراء المعاصرين قد « تمسكوا » بهذا التأويل القائم من قبل ، بشكل يتعارض مع التلفظ الحي الذي فرضته اللغة المحكية وانماطها الشعرية ، او حرضت عليه في الاقل وينزع هذا التلفظ ، الذي يذهب باتجاه تفسيرنا الحالي ، الى المساس بالبنى المقطعية للغة الكلاسيكية او في الاقل مهاجمتها بوسائل مختلفة . وحين يفشل هذا الهجوم - وهذا ما يحصل غالباً - نرى اليه وهو يولّد بؤر « تشوّش » ايقاعي عديدة .

ان المسار الطويل الذي قطعناه من اجل التوصل الى هذه الخلاصة الختامية بدا لنا شديد الضرورة لتوضيح النقاط التالية:

١- ان الشذوذات الايقاعية التي تصادفنا في الانتاج الحديث هي ، في الغالب ، شذوذات وزنية كمية الطابع ، وبذا فان « الاجراءات » و « حيل التلفظ » او « الانشاد » المستلهمة من اللهجات المحكية ، التي يمكن ان نفكر فيها لمعالجة الخلل الحاصل ، تهدف بوضوح الى اعادة التوازن الكمي الذي يفرضه الجمود الصوتي للعربية الكلاسيكية .

٢- إن هذا الجمود الذي يشكل ، بوجه عام ، « ترجمة » لبنية مقطعية واضحة وصارمة التعبير ، قد أظهر عجزه عن ان « يهضم » اشكال التلفظ الحي (او اليوميّ) .

٣- من هنا تنبع الصعوبة القصوى في نقل « ايقاعات اللغة اليومية وانغامها الحية » الى اللغة الشعرية ، كما يطمح الدكتور النويهي ، ما دامت هذه اللغة الشعرية لم تتعرض الى تعديلات اساسية تمكنها من الانفتاح ، بصورة مباشرة وبدون وسائط « مخلة » ، على « البنية التحتية » اللغوية والايقاعية للمجتمع .

وهذا يعني ، من وجهة نظر العروض ، ان نظاماً ايقاعياً قائماً على اساس النبر تؤيده وتدعمه بالمرونة المقطعية والليونة الصوتية للغةٍ كالعربية المحكية ، في حين ان مثل هذا النظام الايقاعي - لو كان قائماً - سيظل خاضعاً للنظام الوزني الكمي في لغة كالعربية

الكلاسيكية، حيث الفارق في مدة التلفظ بين المقاطع الطويلة والقصيرة بارز بحدة، وحيث قواعد الوصل والوقف مقررة وحاسمة.

من هنا يبدو لنا الكلام على انتقال حر للنبرات والخصائص الصوتية بين هذين الشكلين اللغويين منظوماً على تناقض في الطبيعة والمصطلحات في آن. غير انه ينبغي الإقرار، فيما يتعلق بإدخال النبر، منظورا اليه من زاوية «التقنية الايقاعية» وحدها، ان الدكتور النويهي لا يبقى حبيساً لفرضية هذه «العدوى» بين شكل لغوي وآخر، وانما هو يبحث عن اصول اخرى ممكنة للظاهرة، التي يلاحظ دخولها «الحيّ» في بعض نماذج البيت الحر: وذلك طريق تبنيها الحديث تبني النثر المعاصر لها مؤخراً أو احتمال وجود مبدأ النبر في العربية القديمة.

نعتقد، من وجهة نظر مبدئية، اننا اجبنا على هذين الإمكانين مع هذا فإن جملة من التحديدات الاضافية يجب ان تأتي لترفد هذه المناقشة.

«حول أصل النبر، وطبيعته ومواضعه»

لا يسعنا إلا ابداء الدهشة حين نرى كاتباً بمثل أهمية النويهي يصادر على وجود النبر في العربية القديمة انطلاقاً من الملاحظة التالية: إن جميع لغات العالم تعرف هذه الظاهرة، وما من سبب يدعو لأن تشكل العربية إستثناء عنها[٥٧]. ولكنّ معرفة النويهي بأن هذا التأكيد المجاني ليس كافيا، دفعه إلى البحث في تجويد القرآن، المتناقل شفوياً، عن مرجع أكثر ضماناً لتشخيص ظاهرة النبر، وهذا ما يبدو منطقياً ومطمئناً.

مع ذلك، فبإمكاننا أن نأخذ على الكاتب كونه لم يكلف نفسه عناء الرجوع إلى أعمال العلماء والإختصاصيين، من بين المستعربين، حول هذه المشكلة التي ظلت تشكل لدى العديدين موضع خلاف ونقاشات مثرية، أو التي تشكل في كل الاحوال، مناسبة لإيضاحات واستنتاجات قيمة جداً[٥٨].

إن استشارة هذه المراجع كانت ستجنب الدكتور النويهي مزلق التعجل في إطلاق الأحكام السريعة حول النتائج الإيقاعية لوجود النبر في النثر العربي، دون التطرق إلى علاقة ذلك بالبنية المقطعية، للغة، وأثرها «الممكن» على تطور هذه البنية.

هكذا نرى ان المؤلف لا يقدم لنا في عرضه أية معرفة جديدة لطبيعة عنصر القوة هذا في التلفظ: هل هو عامل حدّة (ديناميكية أو زفيريّة) ـ وفي هذه الحالة ما هو الدور التلفظي الذي يمكن له أن يلعبه في البنية المقطعية؟ ـ أم أنه مجرد نبرة موسيقية أو عامل اداء (علوّ أو درجة امتداد للصوت) ـ وفي هذه الحالة ما هي القيمة الإيقاعية التي يتعين علينا إعطاؤها له، قياساً للوزن الكميّ الذي يميز العروض العربية؟[٥٩]

٥٧- يُراجع مؤلّفهُ: «قضيّة الشعر الجديد» (ص: ١٥٠).

٥٨- في كتابه: «محاولة في فقه اللغة العربية»، يعرض هنري فلايش، بعد ان يطرح وجهة نظره الخاصة، آراء شاد Schaade وبيركلان Birkeland حول المسألة ذاتها. (ص: ١٦٩، وملاحظاته في ص: ١٦٢، ١٧٠)، تراجع، كذلك، وجهة نظر كانتينو في كتابه المستشهد به آنفاً (ص: ١١٩).

٥٩- يعتقد كلٌ من كانتينو وفلايش بوجود نبرة موسيقية (صوتية) في العربية، وينزعان كلاهما، وخلافاً لشاد، الى استبعاد وجود نبرة حدة تلعب دوراً صوتياً ـ لغوياً متميزاً (تراجع ملاحظتنا السابقة).

وينبغي التأكيد، مرة أخرى، على الفارق القائم بين هذين النمطين الأساسيين وبين النبرة التأكيدية الوظيفية (لأغراض تفخيمية أو عاطفية)[٦٠]، هذه النبرة التي لا تتمتع بقيمة إيقاعية بصريح القول، ولكنها تنسجم مع فكرة النويهي من حيث انها مشتركة بين جميع لغات العالم.

ويظل علينا، فيما يتصل بطبيعة النبر، أن نعرف ما إذا كان الأمر يتعلق، في اللغة العربية، بـ «نبر المفردة» أو بما يدعوه فلايش بـ «نبرِ الجملة»[٦١]، أو، أكثر من ذلك، بـ «نبرِ وحدة صوتية ـ دلالية»[٦٢] كاملة؛ وكذلك أن نحدد الاستتباعات الناتجة عن ذلك في مجال النظم الشعري.

أما بخصوص موضع هذا «النبر»، فإن مجموعة ملاحظات مبدئية وتطبيقية تفرض نفسها هنا:

يوافق النويهي دون تحفظ على «القاعدة» التي تمكن من تحديد موضع النبر، تلك القاعدة التي اكتشفها وبلورها عالِمُ الِفقه والأصوات اللغوية إبراهيم أنيس، الذي استشهدنا به مراراً في هذه الدراسة. غير أن المؤلف لم يجد من الضروري الالماح إلى «قاعدة» أخرى منتشرة بين المستعربين الغربيين منذ بداية القرن السابع عشر، والتي ربما استوحاها المستشرقان «كيرستن» kirsten و «أوربينيوس» Erpenius من ممارسة المتعلمين المصريين للظاهرة ذاتها التي انطلق منها ابراهيم أنيس؛ ونعني بها «تجويد» القرآن[٦٣].

٦٠- براجع «غرامون»، «اللفظ الفرنسي» (ص: ١٢٩) و «مالبرغ»: «الفونوتيك»، (ص: ٩٣).

٦١- يتحدث كانتينو بايجاز عن نبر الكلمة، دون ان يتطرق الى وجود نبر الجملة في العربية. في حين لا يستبعد فلايش وجود نبر الجملة في العربية، غير انه يؤكد على أنه أكثر «امتناعا على التدقيق اللغوي» (براجع كتابه: «محاولة في فقه اللغة العربية» ص: ١٦٩). نشير، بالمناسبة، الى بعض الخلط القائم بين مفهومي: «نبر الجملة» و «أدائها».

٦٢- براجع «غرامون» و «مالبرغ» في كتابيهما المستشهد بهما آنفاً. «نبر الحدة، والعناصر الدلالية والعناصر الايقاعية» (ص: ١٠٥) في كتاب الاول، و «الكلمة، المجموع (اللغوي)، والجملة» (ص: ٨٠) لدى الثاني. ويتحدث ابراهيم انيس بهذا الخصوص (في كتابه «موسيقى الشعر») ليس عن الجملة او السلسلة الصوتية ـ اللغوية بصريح التعبير، وانما عن «الكلمة المركبة» ـ المؤلفة، فقط، من كلمتين إحداهما أحادية المقطع ـ وهي التي تحمل النبر. وهذا ما يعني ان المؤلف يقر بوجود نبر الكلمة (تراجع ص: ١٦٧)، ذلك ان الكلمات الاحادية المقاطع في العربية، تتحدد غالباً، بالأدوات وبعض حروف الجر والعطف وما إليها

٦٣- وفقاً لماير ـ لامبر Mayer-Lamber، كما يستشهد به كانتينو (ص: ١٢٠). ويطعن الاخير بهذه القاعدة، لأنه «لا يراها مستندة الى اي تراث قديم في العربية».

ومع ان قاعدة أنيس تختلف عن قاعدة المستشرقين[٦٤]، فإنها تلتقي معها في هذا التأكيد على ثبات النبر في كل شكل من أشكال الكلمة، بمعزل عن محيطها الصوتي - الدلالي، وتطرح كلتا القاعدتين بعض الاستثناءات التي تستدعي «زحزحة» صغيرة لموضع النبر حين تلحق بـ «الكلمة الأساسية» كلمة أو كلمات «تابعة»، أحادية المقطع. غير ان هذه الاستثناءات لا تأتي بتعديلات أساسية لثبات النبر، خصوصاً في قاعدة ابراهيم أنيس التي لا تشمل إلا استثناءات وكيفيات تطبيقية محددة بشدة[٦٥] وفوق ذلك، تجدر الإشارة إلى أن أنيس يصادر على أن النبر يظل ثابتاً سواء كانت الكلمة المعنية عنصراً نثرياً أو مفردة في بيت شعري[٦٦].

٦٤- يصوغ المستشرقون قاعدتهم على هذا النحو: ان النبر «التوكيديّ» إنما يتركز في العربية على المقطع الطويل الاول اذا انطلقنا في عدّ الكلمة عداً عكسياً. اما اذا لم يكن في الكلمة مقطع طويل، فانها ستتركز على المقطع الاول. ولا تلتقي المقاطع الطويلة، النهائية، النبر عادةً (كانتينو، ص: ١١٩). اما قاعدة ابراهيم أنيس التي تبنيتها في هذه الدراسة (المقاطع القصيرة والمتوسطة|فالطويلة، او الطويلة الممتدة) فها هي:

«لمعرفة موضع النبر ننظر في مقاطع الكلمة بترتيبها العكسي، أي ننظر في المقطع الأخير من الكلمة ثم في الذي يسبقه ثم في الذي يسبق هذا، وهكذا.

١- ننظر إذن في المقطع الأخير، فإذا كان من النوع الثالث من أنواع المقطع كان النبر واقعاً عليه. وإلا لم يقع عليه النبر أبداً. وحينئذ ننظر في المقطع الذي يسبقه.

٢- فإذا كان هذا المقطع السابق للأخير (أي المقطع الثاني بالترتيب العكسي) من النوع الثاني وقع النبر عليه. وإن كان من النوع الأول تجاوزناه ونظرنا في المقطع الثالث بالترتيب العكسي.

٣- فإذا كان المقطع الثالث هو أيضاً من النوع الأول كان النبر عليه. أما إذ كان من النوع الثاني، عدنا فوضعنا النبر على المقطع الثاني.

٤- إذا وجد مقطع رابع، وكان المقطع الرابع هو والثالث والثاني جميعها من النوع الأول، كان النبر على المقطع الرابع (تذكر أن كل هذا بالترتيب العكسي). وهذه هي الحالة الوحيدة التي يقع فيها النبر على المقطع الرابع، وفيا عداها يهمل النظر في المقطع الرابع ويتبع القواعد السابقة.»

ولا بد من الاشارة الى أنني أنقل هذه القاعدة كما هي معروضة في كتاب النويهي (ص: ١٥٢ - ١٥٣)، حيث لا نجد المؤلف يتطرق للكلمات خماسية المقاطع. ولم أجد من الضروري الرجوع الى كتاب ابراهيم انيس «الاصوات اللغوية» الذي يعرض فيه هذه القاعدة بالتفصيل، علماً بانني لم أوفر الجهود من اجل الحصول على هذا الكتاب. ان ما يهمنا، هنا، هو الفكرة العامة للمشروع. ثم ان الدكتور النويهي اذْ يرجع، من ناحية اخرى، الى كتاب آخر لابراهيم أنيس هو: «اللهجات العربية» فإنه يقر باختلاف موضع النبر، بحسب اختلاف قواعد النطق في العالم العربي.

٦٥- براجع «موسيقى الشعر»، (ص: ١٦٧).

٦٦- المصدر نفسه، (ص: ١٦٦).

وينبغي الألماح إلى التعارض القائم بين هذه النظرية، وبين نظرية « قيل »[67] الذي يرى ان « حامل » النبر، في العروض، ليس هو وحدة الكلمة وإنما وحدة « مقطع صوتي » هو « الوتد »، الذي لا يتمتع بحدود فاصلة تتمثل بحدود الكلمات، والذي يرتبط كيانه بالتراكيب المقطعية المأخوذة انطلاقاً من تلفظها فحسب، دون التوقف عند الصيغ الصرفية.

ومهما يكن الأمر[68]، فإن تعريف أنيس للنبر لا يمكّننا أن نعطي أكثر من دور ثانوي أو مكمل لعنصر القوة هذا في العروض العربية، التي لا تستند، حتى اللحظة الحاضرة، ألا على أساس كميّ. وهذا ما يقوله المؤلف نفسه حين يؤكد على أن « موسيقى » الشعر العربي تعتمد على ثلاثة عوامل: نظام تلاحق - أو تتابع - المقاطع القصيرة والطويلة؛ والحركة الموسيقية[69] أو الاداء؛ والتنبير[70].

إننا لا نريد هنا أن نناقش الأهمية التي يمنحها أنيس للاداء في إيضاح إيقاع البيت العربي القديم، تلك الأهمية التي تبدو متفوقة لديه على أهمية النبر، لأن ما يهمنا هنا هو التأكيد على الدور الأساسي الذي يعزوه للعروض الكمية. وشأن نظريات المستشرقين الذين طرقوا المشكلة، لا تدع نظرية إبراهيم أنيس أي شك في حقيقة ان دور النبر يظل خاضعاً للنظام الكمي في معظم الإيقاعات الكلاسيكية. ومهما كانت طبيعة النبر، فإننا نعتقد ان دوره محدد غالباً، إما كعامل إضافي لتحديد المجاميع الكمية وايضاحها وأما لاثراء التنويعات الإيقاعية الداخلية، أو، في النهاية، كفعل إضافي موجه لإعادة التوازن أو النظام الإيقاعي « المختل » في المواضيع الإيقاعية المُداهَمة بـ « الشذوذ ».

هذه الوظيفة الإضافية التصويبية للنبر في البنية العروضية العربية هي ما يهمنا في حوارنا مع نظرية النويهي، هذه النظرية التي لا يتمثل موضوعها بـ « الإصلاح الداخلي » أو إثراء البحور الكلاسيكية، وإنما، بالأحرى، بإشاعة « عروض نبرية مكملة » محل العروض التقليدية الكمية.

٦٧- تراجع مقالته حول نظرية الدوائر العروضية للخليل، في « الانسكلوبيديا الاسلامية » (ص: ٦٩٥). نذكر بأن الملائكة تعلّق هي الاخرى - لكن في سياق اخر ومن اجل التوصل الى استنتاجات اخرى، أهمية فائقة على « الوتد المجموع » الذي يعتبره « قيل » حامل النبر في الاوزان « الصاعدة ». (« قضايا الشعر المعاصر » ص: ٨٢). غير ان الملائكة لا تتطرق الى « الوتد المفروق » الذي يعده قيل، حامل النبر في الاوزان « الهابطة ».

٦٨- يشير « قيل »، في مقالته المذكورة اعلاه الى نظريات عديدة حول طبيعة الاوزان العربية بوجه عام، وحضور النبر فيها بوجه خاص. (يراجع فصلنا حول العروض الكلاسيكية).

٦٩- « موسيقى الشعر »، (ص: ١٤٩).

٧٠- المصدر نفسه، (ص: ١٦٨).

وسيكون من الصعب الإستناد إلى النبر كما هو معرّفٌ ومحددٌ لدى إبراهيم أنيس، من أجل إيجاد تفسير مُقنع لتكرر الشذوذات الإيقاعية في الإنتاج الشعري الحديث بشكل ملفت، حتى في أعمال شعراء لا غبار على معرفتهم الوزنية والعروضية. ولعل ما ينبغي التفكير فيه في هذا المضمار هو الكشف عن نمط آخر من النبرات آتٍ من اللهجات المحكية، يحاولُ أن يفرض نفسه بموازاة أو من خلال «التواطوء» المقطعي الذي سبق أن تحدثنا عنه بين اللغة الفصحى والمحكية. وسيُمكنّنا مثلُ هذا المنظور[٧١] ليس فقط من تعديل مبدأ ثبوت النبر والقواعد التي تمكن من تحديد موضعه، وإنما كذلك من قلب التحديد المعطى لطبيعته ودوره الصوتي والإيقاعي[٧٢].

بالإضافة إلى ذلك، لا يبدو بإمكان هذه النظرية التي اكتشفها أنيس وحددها ثم تبناها النويهي، أن تسعفنا إلا بصورة جزئية في تحليل، وتفسير الإيقاعات الجديدة التي ابتكرها أدونيس على نحو ناجح وبهي (يراجع فصلنا حول التجديد الإيقاعي)، والمؤسسة على عروض كمية. والنويهي نفسه يعترف بان «إدخال النظام النبريّ» لا زال في مستهله، وأن «الشعر الجديد» (يقصد البيت الحر) لا زال يتبع نظاماً كمياً[٧٣]. وما يبدو أكثر إلفاتاً للنظر هو كون المؤلف نفسه يلح على حقيقة وزنية شديدة الأهمية، دون أن يستخلص منها الإستنتاجات اللغوية اللازمة، نقصد بهذا الحضور الواضح للنبر في قصائد تتبع بحر «الخَبَب». ويقول النويهي ان «الخَبَب» (أو «المتدارك») هو البحر الأكثر تأثراً، من بين البحور الستة عشر في العروض العربية، بنظام النبر. غير أنه يردف في الحال إنه ربما كان هو الباعث الذي جعل العرب القدامى يتحاشونه حين أسسوا نظامهم الوزني على عروض كمية[٧٤].

٧١- ان تعدد اللهجات المتداولة في العالم العربي، وكذلك الشحة النسبية للاعمال المخصصة لدراسة هذا الجانب المحدد من اسهامتها الصوتية-اللغوية، يجعل هذه المهمة لا تعبّر عن نفسها إلاّ في تحقيقات جزئية تكتفي بالإشارة الى التوجه العام، لا أكثر.. هذا خصوصاً وان «التواطؤ» بين هذين الشكلين اللغويين لم يتوصل بعد الى افراز صيغ معبّر عنها بوضوح وايجابية فاعلة تهب نفسها للتحليل العلميّ الناجز.

٧٢- في «دروس في فقه اللغة العربية» براهن كانتينو على حضور «نبر العبارة» في «معظم اللهجات العربية»، ويجد «نبر الكلمة ضعيفاً قياساً للاولى. كما انه يرفض، في الوقت نفسه، مبدأ ثبوت موضع النبر. وهو يقول: «ان اللهجات الوحيدة حسب علمي، التي تتمتع بنبر كلمة، قوية، على درجة من العلو الموسيقي والحِدّة، كما هي الحال في اللغة الايطالية، هي لهجات بدو شمال الجزيرة العربية». ومن الشائق ان نلاحظ، في اطار هذا الجدل، وجهة نظر كانتينو بخصوص تطور البنية المقطعية للهجات بمعزل عن تأثير النبر. يراجع كتابه «النبر في اللهجات المعاصرة» (ص: ١٢٠).

٧٣- يراجع كتابه: «قضية الشعر الجديد»، (ص: ٢٤٥).

٧٤- المصدر السابق، (ص: ٢٣٥).

إن الترابط الحاذق الذي يقيمه النويهي، على هذا النحو، بين الظاهرتين الاثنتين، وكذلك علاقتهما العضوية، لا يقود للأسف إلى الاستنتاج الصحيح الذي كان يجدر الخروج به. لننظر، أولاً، إلى التعليل الإيقاعي المعطى لهذه الظاهرة.

فالأمر، لدى النويهي يعود، إلى كون تفعيلة الخَبَب («فَعِلُنْ») تتمتع بمدة تلفظ أقصر من تلك التي تتمتع بها التفاعيل الكلاسيكية الأخرى، وهذا ما تمكن الإجابة عليه بما يلي:

١- إذا انطلقنا من مبدأ «الإشتقاق» العروضي، أي كون العروض العربية تقوم على ثماني تفاعيل أصلية، فإن تفعيلة («فَعِلُنْ») ستكون قد اشتقت (أو زُحِّفَتْ) من «فَاعِلُنْ»، مثلما تكون («فَعُولْ») قد زحفت عن («فَعُولُنْ»). وبما إنه يفترض بـ «فَعِلُنْ» و «فَعُولْ» أن تتمتعا بذات المدة، فإن بحر «المتقارب»، في صيغته المزحفة في الأقل («فَعُولْ، فَعُولْ، ...»)، سيتمتع بالسهولة ذاتها في النظم النبري. ويمكن أن نصادر على الشيء ذاته بخصوص البحر «المُتدارك» في صيغته المزحفة («فَعِلُ، فَعِلُ...»).

٢- وفيما عدا احتمال وجود سبب آخر، يتجاوز مسألة «المدة القصيرة[٧٥]» هذه، فما من شيء يدعونا، مبدئياً، إلى تبني نظام القياس الخليلي والعروضيين التقليديين في تقطيع الأوزان الكلاسيكية، والاغلاق على أنفسنا في حدود التقسيمات التي «تترجم» التفاعيل. وإذا كان ما يمنعنا من «إدخال القياس النبري» في الأوزان الأخرى القديمة هو، فقط، طول مدة تفاعيلها، فليس ثمة من سبب منطقي يمنعنا من إعادة تركيب الأوزان في تفاعيل قصيرة المدة؛ خصوصاً إن هذه العملية أسهل مما يتوهمه البعض[٧٦]. هكذا، سيكون بامكاننا أن نقطع هذه البحور على هذا النحو:

الطويل: فَعُولُنْ، فَعُولُنْ، فاعِلُنْ، فاعِلُنْ، فَعَلْ (أو «فَلُنْ»).
الكامل: فَعِلُنْ، فَعَلْ، فَعِلُنْ، فَعَلْ، فَعِلُنْ، فَعَلْ.

٧٥- نذكر بان «غيار» و «قيل» يعتقدان، بان تفاعيل البيت العربي محددة بالنبر الايقاعي. لكن مع هذا، وعلى الرغم من ان «غيار» يقبل، نهائياً، بالتفاعيل كما «نحـسها» القدامى، فانه يعتقد بوجود «نبرين» إثنين في كل تفعيلة، «أحدهما يخضع عادةً، للآخر». من هنا فهو يتساءل عما إذا لم تكن ثمة تفعيلتان اثنتان وليس واحدة في التفاعيل الطويلة، من طراز: «فاعِلاتُنْ» (كتابه المستشهد به سابقاً، ص: ٦٠، ٦١).

٧٦- اتفق ان اكتشفنا ان مُلهم النظرية «النبرية» للنويهي، اي ابراهيم انيس نفسه، قد اقترح اجراء مقارباً (براجع كتابه «موسيقى الشعر» «ولادة مشروع»، ص: ١٣٧).

الرجز: **فَعْلُنْ، فَعَلْ، فَعْلُنْ، فَعَلْ، فَعْلُنْ، فَعَلْ.**

الهزج: **فَعُولُنْ، فَاعِلُنْ، فَعْلُنْ...**

وإذن، فبمقدورنا، في هذه البحور، وأكثر من هذا في البحور الباقية، وفي الوقت نفسه الذي نحافظ فيه على الصورة الخطّية التي تعكس النظام الإيقاعي[٧٧]، أقول بمقدورنا أن نحصل على وحدات عروضية أقصر مدة من تلك التي يستند عليها تعليل النويهي. وهذا ما سيساعد، أيضاً، في تسهيل تنغيم جميع الأوزان ضمن النظام النبري الخاضع للدرس. هذا يعني إنه يجب البحث عن «سرّ» خصوصية «**الخَبَب**» هذه في محلّ آخر.

وبالرغم من التقارب التدويني بين «**المتدارك**» (أو «المحَدث») (**فاعِلُنْ، فاعِلُنْ،...**) و«**الخَبَب**» (**فَعِلُنْ، فَعِلُنْ،...**)، هذا التقارب الذي ربما كان ناتجاً عن التطبيق الملتبس لمبدأ الإشتقاق العروضي وولادة تفعيلة معينة من أخرى، فسيكون من أشد الخطأ في رأيي ألا نميز بينهما بنحو أساسي، ونعتبرهما بحرين مختلفين. ونذكر بأن «**الخبب**» يقدم نفسه في شكلين اثنين أقل تميزاً، أحدهما عن الثاني، بحسب تكونه من «**فَعِلُنْ**» أو «**فَعْلُنْ**»[٧٨]، كلاً على حدة. مع هذا فإن الصيغة الأكثر شيوعاً لهذا البحر تمثل مزيجاً من هاتين التفعلتين أو لهذين الشكلين الأخيرين.

ونجد، فيما يتعلق بهذه الصيغة لـ«**الخبب**»، ان نظرية «**ڤيل**» حول النبر الإيقاعي للشعر العربي القديم، على الصعيد الوزني المحض، تتمتع بأهمية إيحائية لا مثيل لها. إذ أن «**الخبب**» هو البحر الوحيد من بين البحور الستة عشر الذي يخلو من «**الوَتَد**»، الذي يمثل بالنسبة للمؤلف الحامل الطبيعيّ للنبر، والثابت على العموم، وفي هذا التركيب الإيقاعي الذي كان يفترض فيه أن يشكل الموضع «المقرر» للنبر الإيقاعي، نجد من الطبيعي أن يظل الشاعر، فيما هو نسبة عدد المقاطع، متمتعاً بحرية كبيرة في التلاعب بالنبر[٧٩]، بحسب حاجة كلّ من القاموس والإيقاع الشعريين.

٧٧- ان التقسيمات المقترحة تلتقي، في الوقت نفسه، مع النظام الكمّي، ومع نظام تعاقب الآماد القوية والضعيفة («خيار»)، كما توضح مكان «النوبة الايامبية» (من وجهة نظر العروض الغربية).

٧٨- سبق ان ذكرنا ان البحر يتمتع بأسم آخر حين يستند على «فَعْلُنْ» فقط. (تراجع لائحة الاوزان العربية في فصل العروض العربية).

٧٩- او المقدرة «الميلودية»، والأغاني الشعبية مبنية غالباً على بنية مقطعية مشابهة، وهذا ما يفسر الصلة الوثيقة بين ايقاعها والميلودي. يراجع، «سيمون جارجي» «الموسيقى الشعبية للشرق الأدنى العربي»، «تاريخ الموسيقى»، انسكلوبيديا لابلاياد، ص: ٥٥٢، ٥٥٣).

وهذا ما يبدو شديد اليُسر، لا سيما أننا إذا أخذنا كلاً من الشكلين الوزنيين على حدة، لوقفنا على ظاهرة فريدة في البناء الوزني للشعر العربي، الا وهي التتابع المستمر لتركيب إيقاعية متعادلة المدة. ولدى تفحصنا، بمزيد من الدقة الشغل الثاني (القائم على تتابُع « فعْلن »)، سنجد لدينا سلسلة من المقاطع الطويلة، وإذَنْ من الأزمنة الإيقاعية المتعادلة؛ وإذا ما قبلنا بالمبدأ العام لعلاقات المدة بين المقاطع القصيرة (لنسبة ١ إلى ٢)[٨٠]، فستكون لدينا النتيجة نفسها مع الشكل الأول (القائم على تتابع « فَعِلُنْ »)، ولكن ضمن تركيب إيقاعي آخر: مقطعان قصيران: « فَعِـ » (= مقطع طويل واحد)، يتبعها مقطع طويل، يتبعه بدوره إثنان قصيران (= مقطع طويل واحد)، وهكذا دواليك..

أكثر من هذا، إن مزيجاً بين الشكلين، منظوراً إليه من هذه الزاوية يمكن أن يلقي انتظامه بحسب قانون « الآماد » المتعادلة ذاته؛ (Isochronie) أما عن التتابع المنتظم، أوْلاً، للوحدات الصوتية المركبة على هذا النحو (« طويل ـ قصيران ـ طويل ـ قصيران ») مثلاً، أو (« طويل » ـ « طويل » ـ « قصيران » ـ « طويل » قصيران، الخ »...) فإنه لن يشكل الآ ضرباً من التنويع الداخلي للإيقاع[٨١].

٨٠ـ نأخذ هنا بمبدأ عام مقبول عادة لدى المستشرقين، قائم على تحسس الاذن (مبدأ الكم الذاتي، يراجع « مالبيرغ »، « الفونتيك »، ص: ٨٤). واذن، فيجب الأخذ بمعادلة (مقطع طويل = اثنين قصيرين) مع شيء من التحفظ، مع ان التسجيلات الاولى في المختبر الصوتي لجامعة جنيف قد ابانت لنا عن معدل للمدة يتطابق مع هذا التقدير (يراجع ملحق هذه الاطروحة). وينبغي ألا ننسى ان الاختبار بمساعدة الاجهزة يدخلنا في اعتبارات وحسابات معقدة لـ « الكم الموضوعي »: منها المدة النسبية للفونيات (الوحدات الصوتية للكلمة) والمقاطع، وتنوع التراكيب المقطعية الايقاعية التي يستند إليها الحساب والتقدير (يراجع مالبرغ، المصدر السابق). وبانتظار الحصول على نتائج اكثر اكتمالاً للتسجيلات المذكورة، ربما أمكن دعم مبدأ المعادلة الشائعة: (مقطع طويل = اثنين قصيرين).

٨١ـ نرى ان التغيرات التي يمكن ان تطرأ على تفاعيل هذا البحر، في شكليه الاثنين، تدعونا الى تفحصها على اصعدة اخرى. اذ يمكن ان نفكر بخصوص ظهور « فاعِلُنْ » اما بمبدأ المزج الايقاعي الذي يقود الى مساس بالتماثل « الزمني » للخَبَب، واما بالظهور المتتابع ـ حسب ايضاح « فيل » ـ للوتد المجموع « فاعلن » والدور التعويضي الذي يمكن ان يلعبه النبر الايقاعي الذي يحمله هذا الوتد. ذلك ان اطالة المدة التي سيأتي بها، من شأنها ان تعوض عن المقطع القصير في (فاعلن). اما عن الظهور الحديث، زمنياً، لـ « فاعِلُ »، التي رصدتها نازك الملائكة (كتابها، ص:١٠٩)، والتي ناقشها النويهي ايضاً (كتابه، ص: ٢٢٤)، فيمكن تفحصها على طريقة (فاعلن) كذلك من حيث مجيء الوتد المفروق (فاعِلُ) ـ حامل النبرة ذات الايقاع الهابط، حسب « فيل » ـ متبوعاً بوتد مجموع. غير ان ما سيكون اكثر منطقية، في هذه الحالة، هو ارجاع هذا الظهور الى ظاهرة عامة سائدة في الانتاج الحديث، الا وهي مزج الاوزان المختلفة. ويتحقق المزج هنا ليس بين « المتدارك » و « الخبب »، وانما، بنحو اكثر احتمالاً، بين الأخير وبين الاوزان التي تتضمن واحدة من هذه الصيغ من التفاعيل:

يمكن القول استناداً إلى هذا ان «الخَبَب»، هو الوحيد من بين البحور الستة عشر العربية، الذي يلتحق بـ «الرَّجَز» في اقترابه من البيت «المقطعي» خصوصاً في شكله الثاني «دق الناقوس»[٨٢]. ومؤكد أن كون هذا الوزن «المقطعي» أو «شبه المقطعي» قابلاً لأن يتمتع بعلاقة عروضية مع جانب من الشعر العامي[٨٣]، وكون مؤسس العروض، الخليل بن أحمد الفراهيدي، لم يشأ أن يعترف بهذا البحر، لا يَمنَعان من أن يكون الأخفش مصيباً حين يدعم وجود هذا البحر في الشعر العربي الجاهلي، بالإضافة إلى أوزان أخرى مشابهة[٨٤]. غير أن ما يقدم الإجابة القاطعة على هذه المسألة التي لا زالت افتراضية هو، قبل كل شيء، الطبيعة الصوتية للغة العربية القديمة، وإمكاناتها الإيقاعية.

ويمكن، بهذا الخصوص، أن نقدم حجة أخرى، متمثلة بالأشكال اللغوية الأخرى التي كانت قائمة في شبه الجزيرة العربية قبل الاسلام[٨٥]؛ غير إن هذا لا يقلل من كون الشكل اللغوي الذي واصل البقاء، أي اللغة الكلاسيكية، التقليدية هو الوحيد الذي يهمنا، ويزودنا بمعايير الحكم. لكن إذا كان العرب القدامىَ لم يخلفوا لنا، في إطار هذا الشكل اللغوي، إلا وزنين إثنين من بين ستة عشر وزناً، يبدوان قادرين بمفردهما على التفلت من صرامة العروض الكمية[٨٦] فإن من المنطقيّ أن نفسّر هذه الظاهرة من خلال الخصائص «العروضية» للكلمة والعبارة في هذه اللغة. يقول «قيل»: «إن إيقاع بيت

◀ «مُتَفعِلُنْ»، «فَعِلاتُنْ»، «مَفْعُولُنْ». هكذا، بدلاً من تقطيع البيت التالي للملائكة على هذه الطريقة التي تقترحها والتي يقبلها النويهي: «كان جلمغرب لون ذبيح» (= فَعْلُنْ، فَاعِلُ، فَاعِلُ، فَعْلُنْ)، فيكون اكثر دقة ان نعاينهُ على وه المزج الوزني، اي: (فَعْلُنْ، مُتَفعِلُنْ، فَعِلاتُنْ).

سيكون اكثر دقة ان نعاينهُ على ضوء المزج الوزني، اي: (فَعْلُنْ، مُتَفعِلُنْ، فَعِلاتُنْ).

وهذا ما يبدو اكثر انسجاماً مع طبيعة الخَبَب، من حيث غياب الوتد (غياب «فَعْلُنْ» التي تمت اذابتها في «فَعِلاتُنْ»، وموازنتها بوتد آخر في «مُتَفعِلُنْ»)، وكذلك من حيث التتابع غير المنتظم لـ «أزمان» متعادلة بنحو حساس. وسنتطرق، لاحقاً، الى الدرس الممكن استخلاصه من هذه الظاهرة.

٨٢- كشفنا، في لائحة الاوزان العربية، عن خصوصية هذين الشكلين للرجز والخَبَب. ويبدو لنا البناء المقطعي للأخير اكثر قرباً، بكثير، من العروض المقطعية للشعر. تراجع ملاحظتنا حول «المقاطع والكم»، بعد اللائحة.

٨٣- تراجع وجهة نظر سيمون جارجي «حول الأوزان المقطعية في الشعر العامي المغنى في الشرق الادنى العربي» «تاريخ الموسيقى» (ص: ٥٥٧).

٨٤- ملاحظتنا السابقة حول «الرَّجَز».

٨٥- يراجع العرض التاريخي للغة الشعرية.

٨٦- بما اننا ميزنّا بين الشكل «المقطعي» لبحرَي الرجز والخبب وبين صيغتيهما «الاصلية»، فمن الصائب ان نتحدث عن ستة عشر بحراً كميّ الطبيعة، وليس عن اربعة عشر.

شعري يظل مرتبطاً بالخصائص الصوتية للّغة التي يُكتبَ فيها، ارتباط مقاطع الكلمات في نثر هذه اللغة، ذاتها[٨٧].

وإذا أضفنا إلى هذا وجهة نظر «إليوت» التي يأخذ بها النويهي، حول العلاقات الإيقاعية الوثيقة بين لغة الشعب ولغة الشعر، فربما بات بمقدورنا أن نفهم لماذا لم يؤسس العرب «نظاماً إيقاعياً كمياً» كما يعبر النويهي، ولماذا لم «يتحاشوا الخَبَب» وهو البحر الأكثر امتثالاً للنظام النبري، وإنما قاموا، وبنحو طبيعي، باستغلال الخصائص «العروضية» للغتهم، بغية إنشاء، ثم تطوير، أبيات ثم فحص قاعدتها الكمية واكتشافها فيما بعد. أما عن الإستثناء المتمثل بـ«الخبب» و«الرجز»، وربما ببحور أخرى مماثلة، فهو لا يشكل، منطقياً، الا تعبيراً عن الإمكانات الصوتية المحدودة للغة العربية ذاتها ـ في بناها اللفظية والتركيبية والدلالية، التقليدية، في الأقلّ.

وما من شك في ان التعديلات اللغوية الشائعة في العربية المعاصرة على مختلف الأصعدة المشار إليها في فصلنا حول اللغة الشعرية، وكذلك فروقات التلفظ المحدودة نسبياً، قد أسهمت في إحداث ضرب الإنتقاء الصوتي للأشكال، داخل المستودع اللغوي التقليدي ذاته، أو عن طريق امتصاص الأشكال الخارجية. ويفترض أن يكون هذا الإنتقاء، الذي نجم أساسياً عن تأثير اللغة المحكية، قد تحقق في «المناطق الحساسة» أو «القابلة للتأثر» في اللغة الكلاسيكية؛ المناطق القابلة لإجراءات تعديلية تذهب باتجاه خصائص اللهجات المتداولة. ومن شأن دراسة مقارنة حول الخصائص «العروضية» للّغتين، المحكية والكلاسيكية، أنْ ترينا أن «مناطق التأثر» هذه قائمة، عموماً، على مستوى «الإمكانات العروضية المحددة» التي سمحت بولادة بعض الأوزان «غير الكمية الطبيعة[٨٨]»، كالخبب، والتي يجدر تفحصها وفقاً لمعايير أخرى، وزنية أو مقطعية أو نبرية أو سواها.

٨٧- في «الانسكلوبيديا الاسلامية» (ص: ٦٨٨) «وان الخصائص الصوتية للغة العربية، التي تبرر الطبيعة الكمية لاشكالها المنظومة، موضّحة ضمناً او بصورة مباشرة في جميع البحوث الفقهية اللغوية والصوتية اللغوية تقريباً. هكذا يؤكد «غيار» (كتابه، ص: ٥) على ان «اللغة العروضية ليست، في النتيجة، الا حالة خاصة من اللغة العادية للنثر»، كما يتقدم بلاشير في تاريخه للأدب العربي (ج ٢، ص: ٣٦٧، ٣٦٨) ببعض التحديدات حول سيادة هذا القانون في اللغة العربية الشعرية. إنه يقول ان عربية القرآن والنصوص الشعرية تتمتع، بطبيعة بنيتها، بهياكل تتساوق سمتها المقطعية ونظامها النبري مع العناصر العروضية للبيت. وتنتج عن هذا التساوق الهارموني آثار شديدة الحدّة، خصوصاً انها تمثل، وفي الوقت نفسه، ميزة الناطقين بهذه اللغة، والفن الذي بلورته أجيال من شعرائها.

٨٨- من المناسب ان نشير الى الطابع النسبي لهذا المصطلح نفسه، اننا اذ ننطلق من لغة تتصف بنيتها «العروضية» بانها كمية، اساساً، يظل بامكاننا ان نعتبر هذه الاوزان نفسها كصيغ وانجازات كمية تم «اغترافها» من امكانات هذه اللغة.

وتتكشف نتائج هذه العملية الإنتقائية، عبر توسع يشهده حقل الإستثناءات هذه، ونكرر إنه ربما كان من الاجدر أن نعزو إلى هذه الظاهرة ولادة الإيقاعات الجديدة، وكذلك التنويعات والتدرجات، التي سوغتها بشكل ما القواعد القديمة، هذه التنويعات التي تنزع إلى اتخاذ هيئة أشكال وزنية مستقلة ومتميزة[٨٩]. ونحن لا نفعل هنا سوى الإشارة إلى مسألة لم يتم تحسسها إلا بصورة غامضة وتظل دراسة منهجية، تتجاوز أطر هذا العرض، وحدها القادرة على أن توفر لنا إجابة نهائية عليها. مع ذلك، يمكن القول إن هذا الإنتقاء قابل للكشف، في الإطار الإيقاعي المحض، من خلال تكرر تفاعيل من مثل: «**مُتْفَعِلُنْ**»، «**مُتَفْعِلُنْ**»، «**فَعْلُنْ**»، «**فَعِلُنْ**»، و«**فَعَلْ**» أو «**فَعُول**». وقد أشرنا في الفصل السابق إلى أن موضع ورود هذه التفعيلة أو تلك، من هذه القائمة، في البيت الشعري، يشير غالباً إلى خرق للقواعد التقليدية.

وبالنسبة للتفعيلتين الأخيرتين («فَعَلْ» و«فَعُولْ»)، اللتين ينـدر ورودهما في الأبيات القديمة، واللتين تسقطان غالباً في نهاية البيت الحر، فمن الممكن اعتبارها ثمرة لعدم انتظار عدد المقاطع، الذي يميز البيت الحر. وإذا ما وثقنا بالصلاحية الدائمة للتفاعيل الكلاسيكية في هذا النوع من النظم، فمن الممكن أن نرى في كل منها نصف تفعيلة مبتورة، تشكل تركيباً مقطعياً «أيامبياً» منعزلاً (**وتداً مجموعاً**) هو الذي يحمل النبر النهائيّ (ڤيل).

وتتمتع التفاعيل الأربع الاولى بخصيصة مشتركة تقربّها ـ كما رأينا سابقاً ـ من البيت المقطعي. وفي الواقع، على الرغم من كونها عائدة إلى فئات مختلفة من التركيب المقطعي، تظل هذه التفاعيل الأربـع تعرب عن النزعة ذاتها في المساواة بين السلاسل الزمنية التي تتألف هي منها. وإذا ما عزونا للمقطع القصير زمناً (إيقاعياً) واحداً وللطويل زمنين إثنين، فسيكون لدينا ما يلي:

مُتَفَاعِلُنْ: ٢+ ١، ١+ ٢= ٦

مُتَفْعِلُنْ: ١+ ٢+ ١+ ٢= ٦

فَعْلُنْ: ٢+ ٢= ٤

فَعِلُنْ: ١+ ١+ ٢= ٤

ويمكن أن نتفحص هذه التفعيلات على ضوء النظرية الأيامبية النبريّة لڤيل وغيار، التي ترى في كل تفعيلة وحدتين متعادلتين بنحو محسوس لنتوصل إلى ما يلي:

٨٩- يراجع فصلنا السابق، حول المزج الايقاعي وبداية ظهور الايقاعات الجديدة.

١- أن « فَعْلُنْ » مكونة من مقطعين طويلين (سببين خفيفين) وإنها تفتقر إلى وتد،
٢- « فِعَلُنْ » مكونة من وحدتين: مقطعين قصيرين، وثالث طويل (سبب ثقيل + سبب خفيف)، وإنها تفتقر، هي الأخرى، إلى وتد[٩٠]

وفي كلتا التفعيلتين نرى ان موضع النبر ليس محدداً من قبل، ولا يمكن حتى ان يكون ثابتاً، وهذا ما يمكّن من « انزلاق » النبر، بمساعدة الوقفات الكائنة بين المجاميع الإيقاعية، وخصوصاً بين الأبيات، ولنضف إلى هذا ان تنبير بيتٍ تتكرر فيه تفعيلة « فَعْلن » بانتظام، ليس ضرورياً إطلاقاً، إذ سيكون على النبر أن يندمج، أو يذوب، في « التصويت » القوي للمقاطع الطويلة التي يمكن تقطيع كلٍ منها، كما هي الحال في مختلف أشكال عروض اللهجات المحكية[٩١]

٣- إن بالإمكان تقسيم « مُتَفْعِلُنْ » إلى وحدتين متعادلتين، « مُتَفْـ » و « عِلُنْ » . وبما ان كلاً منها يشكل « وتداً مجموعاً »، فإننا مدفوعون إلى أن نرى فيهما إما وحدتين مستقلتين، تحمل كل منهما النبر، وإما جزئين حاملين للنبر ولكن أحدهما خاضع للثاني (غيار) . بل اننا نعتقد، بفعل وجود جزئين متعادلين في هذه التفعيلة، ان بإمكان أحدهما أن يكون « حيادياً » أو غير حامل للنبر؛ وما من شيء يدفع إلى الإعتقاد أن أحدهما يحمل النبر بصورة دائمة.

٤- إن « مُتْفَعِلُنْ » قابلة للانقسام، على النحو ذاته، إلى جزئين (وتدين)، ولكن الجزء الأول يمثل - خلافاً لما هو حاصل في « مُتَفْعِلُنْ » - وتدا مفروقاً (هو « مُتْفَـ ») . وباتباعنا منطق « ڤيل »، نرى ان هذه التفعيلة تضم نبرين، يُعلن الأول عن إيقاع « صاعد » والثاني عن إيقاع « هابط »[٩٢] . ولا نعرف، في مثل هذه الحالة، إذا كان بمقدور أحدِ النبرين إلغاء الثاني، ولكننا نعتقد، بالمقابل، ان هذه التفعيلة تميز الإيقاع النثري أكثر مما تميز الايقاع العروضي، ومن هنا ينبع ضعف

٩٠- نذكر بأن اصغر وحدة صوتية، وفقاً للنظام الخليلي، هي ليست المقطع كما نرى في النظرة الغربية (مقطع قصير او طويل)، وانما السبب الخفيف (ـ) او الثقيل ( )، الذي يعدّه واضع العروض العربية بمثابة « الحبل » الذي يوثق الى « الوتد » (يراجع فصلنا حول الاوزان العربية). لذا علينا ألا ننسى، في المقارنة « الايضاحية » التي نقيمها هنا بين الوتد والايامب، انه لابد ان يكون الوتد (سواء كان مجموعاً او مفروقاً، وفي جميع تفاعيل البيت العربي القديم) ملحقاً بسبب خفيف واحد في الاقل. لهذا لا يمكن اعتبار « فَعِلُنْ » وتداً (« عِلُنْ، مسبوقاً ب فَ »)، اذ ما هي الا فاصلة صغرى.

٩١- يراجع سيمون جارجي، بحثه المستشهد به سابقاً، ص: ٥٥٢، ٥٥٣ .

٩٢- نشير الى ان « ڤيل » لا يوضح في عرضه ل « العروض » مايقصده بالضبط، بتعبيرَي الإيقاع « الصاعد » و « الهابط » .

إيقاع البيت الذي تسود فيه، والذي يتم اللجوء فيه عادة إلى إنشاء تعويضي، ومصطنع أحياناً، بغية إشاعة الإيقاع العروضي[٩٣].

يمكن أن نستخلص من المعينات السابقة، إن الإنتقاء الإيقاعي الذي يتحقق في البيت الحر المعاصر، والذي يبدو موجهاً لاختراق النظام الكمي، يبدو وهو يتخذ ملمحين إثنين: الاول نازع صوب العامية (أو «التعميم») من خلال سعيه إلى تبني الإيقاع العروضي للهجة (الايقاع المقطعي أو المقطعي ـ النثري)، والآخر نازع إلى النثرية (أو «التنثير») (الإيقاعي أو النبريّ) من خلال محاولته الإفادة من ليونة إيقاع النثر وتغيراته غير المنتظمة، وذلك بغية توسيع الحقل الإيقاعي للتعبير الشعري الحديث الذي بدأ يتجسد في بناءات منوعة ومعقدة.

مع هذا فقد كشف توسيع هذا الحقل عن محدوديته، وقد رأينا، في إطار الإتجاه الأول (النازع صوب العامية)، كيف ان الجهود المعاقة التي سعت إلى تحقيقه كانت تصطدم كل مرة بجدار الأشكال الصوتية الثابتة للعربية الكلاسيكية، وتشكل، في الحال، بؤر توتر إيقاعي يكشف عنها، غالباً، عدد من الشذوذات الإيقاعية. ومجرد كون هذا التحويل الإيقاعي لم يتحقق إلا جزئياً، سواء على صعيد اللغة بوجه عام، أو داخل العمل الشعري ذاته، يوفر لنا احد أسباب هذه الفوضى الوزنية التي تسود في جانب مهم من الإنتاج الشعري الحديث. ومن جهة أخرى، فعلى صعيد الإتجاه الثاني (المتمثل بالإفادة من إيقاع النثر)، نرى ان غياب الجهود الحصيفة والجدية، الواعية بالإمكانات الإيقاعية للغة العربية، يدفع ليس فقط إلى المخاطرة بمضاعفة الشذوذات وعناصر التشوش والبلبلة الموسيقية، وإنما، كذلك، إلى التخلي النهائي عن الإمتيازات التي توفرها الإيقاعات الواضحة والموسيقى الخارجية المدهشة للإيقاعات العروضية التقليدية، والسقوط من جراء ذلك، في ضرب من النثر «الموقع» والمقفى.

وعلى المستوى الإيقاعي المحض نفسه، نلاحظ أن حدود الإنتقاء المذكور تُعرب عن نفسها عبر هاتين الحقيقتين المهمتين:

١- اننا لا نجد، في الإنتاج الشعري الحديث بكامله، قصيدة واحدة تتضمن تكراراً منتظماً لواحدة من التفاعيل المذكورة اعلاه. وإذا كنا نلاحظ، في إطار الخَبَب، الإبقاء على الوحدات المتعادلة المدة (الإيقاعية)، عبر تدّخل تفاعيل معادلة لـ «فَعِلُنْ» و«فَعْلُنْ» (باستثناء الوحدة النهائية التي تشكل غالباً نصف تفعيلة: «فَـ» أو «فَعْـ»)، وفي إطار الرجز الوحدات المتعادلة لـ «مُتَفْعِلُنْ»

٩٣- يُعتبر الرّجز، عموماً، الايقاع العروضي الاكثر قرباً من ايقاع النثر.

و «مُتْفَعِلُنْ»)، فإننا لا نجد قصيدة واحدة طويلة نسبياً، وهي تبقى بمأمن من التدخل المتكرر لتفاعيل أو وحدات كمية بنحو قطعي، تأتي، غالباً، لتشوش هذا التعادل الزمني ـ الإيقاعي. إن قصيدة أدونيس الشهيرة «البعث والرماد» تقدم مثالاً جيداً على هذه الظاهرة:

« أحْلَمُ أنْ / تَفي يَدَيْ / يَجَمْرَتَنْ

ـ ن ن ـ / ن ـ ن ـ / ن ـ ن ـ

آتِيَتَنْ / علىَ جنَا / جِطائري[٩٤]

ـ ن ـ ن / ن ـ ن ـ / ن ـ ن ـ

مِنْ أُفقِنْ / مُغَامِري

ـ ن ن ـ / ن ـ ن ـ

أشُمْمُفِي / ها لَهَبَنْ / هيَا كِلِيْنَ

ن ـ ن ـ / ـ ن ن ـ / ن ـ ن ـ ـ

رُبْبَمَا / لِصُورَ فِي / هَاسِمَتَنْ / لِمَرْأتِنْ

ن ـ ن ـ ن ـ ـ ن ن ـ ـ ن ن ـ

يُقَالُ صا / رَ شَعْرُها / سَفِينَتَينْ

ن ـ ن ـ / ن ـ ن ـ / ن ـ ن ـ

أحْلَمُ أنْ / نَشَفَتَيْـ / يَجَمْرَتُنْ

ـ ن ن ـ / ن ن ن ـ / ن ـ ن ـ

أخالُها / قُرْطا جَتَلْـ / عُصورِ

ن ـ ن ـ / ـ ـ ن ـ / ن ـ ن

كُلْـ / لُحَجَرنْ / شَرَارَتُنْ

ـ / ن ن ن ـ / ن ـ ن ـ

وَطِفلُ فِيـ / ها حَطَبُنْ / ذَبِيحَتَلْ / مَصيرِ

ـ ـ ن ـ / ـ ن ن ـ / ن ـ ن ـ / ن ـ ن

مِثْ / لُقَبَسِنْ / إنْ لَمْ يُضِىءْ / يَموتُو[٩٥]

ـ / ن ن ن ـ / ـ ـ ن ـ / ن ـ ـ

٩٤- يتحقق الاشباع، أولا، بتحقق، بحسب الاشارة التي توفرها لنا القافية او التفاعيل اللاحقة لها، التي ترتبط (حسب ظاهرة التضمين) بالابيات التي تغيب عنها القافية، او تكون مدوّبة في النص (اي انها لا تعرب عن نفسها في «وقف»).

٩٥- «أوراق في الريح» (ص: ٥٩).

نلاحظ ان الإحدى عشرة تفعيلة الأولى والأبيات (١ الى ٤) تقدم لنا تعاقباً منتظماً بين « مُتَفعِلُنْ » و « مُتَفعِلُنْ » ، غير ان التفعيلة الثانية عشرة (« مستفعلن ») ، التي تتوزع على البيتين الرابع والخامس تأتي لتشوش هـذا التتـابـع المنتظـم مـن الوحـدات المتساوية. وهذا نفسه ما يصح على « فَعِلَتُنْ » (التفعيلة العشرون، في البيت السابع) و « مُسْتَفعِلُـنْ » (الثـالثـة والعشرون، في البيـت الثـامـن) و « فَعِلَتُـنْ » (الخامس والعشرون، في البيت التاسع) و « مُسْتَفعِلُنْ » مرة أخرى (السابعة والعشرون في البيت العاشر)، ثم « فَعِلَتُنْ » (الواحدة والثلاثون، في البيت الحادي عشر) ثم « مُسْتَفْعِلُنْ » (الثانية والثلاثون، في البيت الحادي عشر)، دون أن نتكلم على « فَعَوْلُنْ » ، وهي الواحدة الختامية في هذه الأبيات، والتي لم يتهيأ لها أن تكتمل عن طريق الإرتباط ببيتٍ تال.

وينبغي الاقرار بأنه على الرغم من « التدخلات » الكمية الطبيعة، المتعددة في هذا النموذج، فإنه يظل يحتل، في نمطه الإيقاعي، واحداً من النماذج الأقل تأثراً بهذه « الحتمية » العروضية الكمية.

٢- انه خارج الصيغ المتعادلةِ المدة (الإيقاعية) للخبب والرجز، والتي توفر الإنطباع بالتحرر من قوانين تعاقُب المقاطع القصيرة والطويلة، معربة، بهذا، عن مرونة « نبرية » كبيرة، كانت المحاولات العروضية المقطعية، النبرية، والمقفاة، قد تم تجريبها مراراً منذ أمين الريحاني ، ولكنها أفضت، جميعها، إلى الفشل التام.

لقد ألحنا من قبل إلى الفارق القائم بين « قصيدة النثر » من جهة، وبين « النثر الشعري » و « البيت المنثور » ، من جهة ثانية، وكذلك القائم بين النمطين الأخيرين. وما يهمنّا، هنا، هو أن « البيت المنثور » يتميز، عموماً، بعدد من الخصائص العائدة إلى الميدان العروضي بصريح القول: نظام القوافي، والتنظيم المقطعي للكتابة، والاحترام الواضع لعدد المقاطع أو التوازن المتحقق بينها، الخ...، وهذا ما يكشف لنا عن إرادة حاسمة في التطابق مع العروض، ولكن بعد « رفض القوالب والمقاييس التقليدية »[٩٦] للبيت العربي. وسيكون من المجدي أن نتفحص هنا نماذج مقتضبة لهذه « المدرسة الريحانية » التي يبدو واضحاً، بحسب رأي المقدسي كما يتضح لكل دارس، انها تشكل محاولة لتقليد البيت الغربي[٩٧] ». لنأخذ هذا المقطع للريحاني، حيث نجد عدد المقاطع

٩٦- التعبير للريحاني، ويستشهد به المقدسي في كتابه (ص: ٤٢١).
٩٧- المصدر السابق (ص: ٤٢٠).

و «النبرات» منتظماً بصورة واضحة، بين كل بيتين اثنين في الأقل:

«حَلِّقَ ـ نْ ـ نَسْرُ ـ فِلْ ـ فضَا ـ بَعيدا

رَجِّعَ ـ نْ ـ نَسْرُ ـ فِلْ ـ فَضَا ـ شهيدا

شَهِيدَنْ ـ يُكَفْفِنُهُ ـ سُـ ـ سَحابْ

شهيدَنْ ـ تُشَيِّعُهُ ـ نْ ـ نُجومْ

شهيدَنْ ـ نعَتْهُ ـ شمسُ ـ ضُ ـ ضُحى

شهيدَنْ ـ حمَلتْهُ ـ أكففُ ـ سُ ـ سَما

فكان عَلِيّنْ ـ وكانَ حَميداً»[98]

نلاحظ، من وجهة نظر إيقاعية صرف إن المقاطع موزعة كما يلي: (١١) مقطعاً في كل من البيتين (١) و (٢)، و (١٠) مقاطع في كل من الأبيات (٣)، (٤)، (٥)، و (١٢) مقطعاً في كل من البيتين (٦) و (٧). ويمكن أن نضع الصورة «النبرية» لهذه الأبيات وفقاً للقواعد الشائعة لدى المستشرقين[99] على هذا النحو[100]:

o/ ooo/ o/ oo/

o/ ooo/ o/ oo/

o/ ooo/ oo/ o

o/ ooo/ oo/ o

o/ o/ o/ oo/ o

o/ o/ oo/ ooo/ o

o/ oo/ oo/ oo/ o

وإذا أخذنا بقاعدة أنيس، كما يعرضها النويهي، سنرى أن موضع «النبر» يتغير أحياناً، ولكن عدد النبرات يظل نفسه بالطبع:

٩٨ـ مقطع من مرثيته للملك فيصل الاول، اوردها المقدسي (كتابه، ص: ٤٢١).

٩٩ـ تذكر ببحوث كانتينو، فلايش، وبلاشير، الخ...، ونرى، في هذه القاعدة (الاستشراقية)، كما في قاعدة ابراهيم انيس، ان الافتقار الى التحديد بخصوص بعض التراكيب الصوتية ـ البنائية يطبع هذا «النظام التقطيعي ـ النبري» بشيء من التقريبية.

١٠٠ـ تشير العلامة ( ) الى المقطع الحامل للنبرة، و (o) الى المقطع الحيادي او المفتقر الى النبرة.

o/ oo/ oo/ o/ o

o/ oo/ oo/ oo/ o

/ooo/ oo/ o

/ooo/ oo/ o

o/ o/ o/ oo/ o

o/ o/ oooo/ o/ o

(١٠١) o/ oo/ oo/ oo/ o

لنتفحص أيضاً، هذا النموذج لحبيب أسطفان(١٠٢)، الذي ينتمي هو الآخر إلى المدرسة الريحانية:

«وأسرَعَتْ ـ إليهِلْ ـ الإلَهَةُ ـ فُدَهَاهِصْ ـ صَباحْ

إلاهَتَلْ ـ أشجارِ ـ وَلْـ ـ أنهارِ ـ وَلْـ ـ رُبىَ وَلْـ ـ وِديانْ

لاطِمَتَلْ ـ خُدود رافِعَتَلْ ـ عَويلِ وَنْ ـ نُواحْ

باكياتِنْ بأشَجَلْ ـ ألَحانْ»

إذا اتبعنا قاعدة المستشرقين، حصلنا على المخطط التالي:

o/ o/ ooo/ ooo/ ooo/ o

o/ ooo/ o/ ooo/ oo/ oo

oo/ o/ oo/ ooo/ oo/ oo

o/ o/ oo/ oo

أما إذا إتبعنا قاعدة أنيس، فسيكون المخطط كما يلي:

/oo/ oooo/ oo/ oo/ oo

/ooo/ oo/ ooo/ ooo/ o

/ooo/ ooo/ oo/ ooo/ o

/oo/ ooo/ o

١٠١ـ عرضنا هذه القاعدة في فصلنا الحالي، وقد اوردها النويهي في كتابه (ص: ١٥٢، ١٥٣) وقدم تطبيقاً لها على البيت الحر (ص: ٢٢٩).

١٠٢ـ من قصيدة طويلة بعنوان «موت أدونيس»، أوردها المقدسي في (كتابه، ص: ٤٢٢).

أي اننا نجد في كلتا الحالتين العدد ذاته من المقاطع والنبرات، يتكرر، من جهة أخرى، في أجزاء عديدة من هذه القصيدة المبنية على أساس رباعية منفصلة. اننا نجد ١٧ مقطعاً (و ٥ نبرات نغمية) في كل من الأبيات الثلاثة الأولى، و ٩ مقاطع (و ٣ نبرات) في البيت الرابع.

ليس هنالك من يشك بسيادة ضرب من التوازن الصوتي في كلا النموذجين، بوجود هارمونية معينة تأتي القافية لتدعمها في نهاية البيت. غير أن الإنتظام المقطعي وتكرار العدد ذاته من النبرات في كل مرة، لا يكفيان لتزويد هذا النمط من الكتابة بالإيقاع المنتظم للعروض التقليدية؛ إلى حتى الاميون من العرب لا يخطئون الطبيعة النثرية لهذه النماذج. ولذا لم تلاق أمثال هذه المحاولات الدعم والتلقي القادرين على ضمان استمرارها ونموها. وطبيعي ان الأمر لا يتعلق هنا إلا بشهادة لا تكفي، بالتأكيد، لايضاح العامل، أو العوامل، التي تعيق هذه الأبيات من أن تنتمي بجدارة إلى الإيقاع العروضي العربي. ومع انه من الممكن تقديم أسباب أخرى عديدة تتصل بالنوع نفسه بكامله، أو بكل حالة على حدة، أو بنموذج خاص، فإن السبب الأساسي يظل كامنا، ولا شك، في غياب التوازن الإيقاعي ـ الكميّ. وبالامكان القول ان إنعدام التوازن الإيقاعي يمكن، هنا، في عدم انتظام رجوع النبرِ (أي عدم انتظام التفاعيل). والإجابة البسيطة على هذه الظاهرة قابلة للصياغة كما يلي: انه من أجل ضمان انتظام رجوع النبر، يتوجب العمل على تحقيق انتظام آخر، هو انتظام تتابع المقاطع القصيرة والطويلة، أو الانتظام الوزني الكمي. ويكفي للتحقق من هذا أن نلاحظ أن «التفاعيل» أو المجاميع الايقاعية المتماثلة، في هذه الأبيات نفسها، تكاد تكون متعادلة دائماً، من الوجهة الكمية، على الصعيد المقطعي أو النبري.

ويمكن على ضوء هذه المعطيات أن نختتم بما يلي: ان قفزة نوعية تشرع بالتحقق على صعيد إيقاع البيت العربي؛ ولكن ما يتمناه النويهي من اتجاه إلى التجاوز الكامل للعروض الكمية، وإقامة نظام مكتمل للنظم النبري، ليس قابلاً للتحقق، لسوء الحظ، الا إذا قامت اللغة «الأدبية» المعاصرة بخطوة حاسمة في اتجاه الإقتران باللغة المحكية...، أي الا إذا قبلت بتعديلات أساسية، واذن نوعية، تطرأ على بنيتها النحوية ـ الصوتية. وفي غياب ذلك يتوجب الإكتفاء بمنظور عام يمكن أن نشير فيه إلى الإمكانات الإجمالية التالية:

١- التعرف على إمكانات لغتنا التقليدية، ومحاولة تطويرها أكثر مما تحقق حتى الآن، بغية اثراء العروض الكمية داخل إطار البيت الحرّ، دونما انقطاع. وذلك اما

بابتكار ايقاعات جديدة، واما بتفحص وتحسين تقنية المزج الايقاعي، التي تم الشروع بها من قبل.

٢ـ تنمية الإمكانات العروضية غير الكمية، أو الموازية ـ للعروض ـ الكمية، وذلك باستلهام التجارب الناجحة في الشعر الشعبي قدر الإمكان، مع الإعتراف، دائماً، بحدود اللغة التقليدية المشار إليها أعلاه.

٣ـ هدم جدار اللغة الأدبية، إما باللجوء إلى تعديلات نحوية ـ صوتية تتماشى مع لغة المحادثة الجارية، أو بتبني لهجة أو أكثر كلغة شعرية، ببساطة.

٤ـ الإبقاء على اللغة العربية الأدبية كلغة للشعر، ولكن بعد التمييز الحاسم والنهائي بين مفهومَي «الشعر» و «النظم»، بغية تفادي كل من الخلط المفهومي والفوضى العروضية التي تطرح نفسها كنظام أو كمحاولة تنظيمية. إذ خارج هذا المنظور، لا تبدو لنا جميع «المَلَطِّفات» النظرية والتطبيقية، الصادرة عن رغبة في التسويغ المطلق أو المستلهمة من نماذج أجنبية، إلا محاولات لاقسار طبيعة اللغة العربية وخصوصياتها العروضية. وهي محاولات تصب، عن وعي منها أو غير وعي، في تيار «النثرية الموقعة»، الذي يتمتع ـ خلافاً لآراء النويهي وغيره ـ بتبريراته الخاصة في داخله وفي خصائصه الفعلية، والذي لا يبدو لنا مداناً إلا حين ينزع إلى مخالفة التجربة الحية المعبر عنها بوضوح كليّ، وإلى إنتاج أشكال مشوهة بفعل طموحه إلى التطابق العروضي. وفي النتيجة، فإلى أن يقوم عمل فوضوي سوف يظل الشعر المنثور مديناً بنجاحه لقدرته في تقديم نفسه كما هو، أي كنوع خاص وكبنية متميزة ومتماسكة. أكثر من هذا، فإن بإمكان هذا التفريق أن يساعدنا في بناء أعمال شعرية معقدة، مزدوجة التركيب (من الأبيات والنثر)، حيث تتحقق «النقلات» التي تحدث عنها «إليوت» داخل هم حقيقي في التطوير والكمال الشعري اللذين لم يُخْفِ الشاعر الإنكليزي تبنيه لهما.

ان الخاتمة التي تفرض نفسها، في نهاية هذا العرض للإمكانات «النبرية» المحضة للعربية ـ هذا العرض الذي اتخذ هيئة جدل مع نظرية النويهي التي تظل تمثل، برغم نواقصها العديدة التي توقفنا عندها، محاولة شجاعة وأصيلة، ذات أهمية استثنائية ـ هي ان جميع النظريات الجزئية حول طبيعة التحول الوزني للشعر العربي المعاصر إنما تغامر بإعطاء فكرة خاطئة عن هذا التحول الذي يتوقف عليه التطور المستقبلي لهذا الشعر، وبالتالي بتوجيه شعرائنا صوب حلول مختلطة وتجارب ليست فعالة.

وإذْ اختتم العرض بهذه الملاحظة المبدئية، فإنني لا ازعم القيام بتطوير «نظرية

مُضادَةٍ، شاملة، تغطي جميع جوانب هذه المشكلة الواسعة والمعقدة، والتي تتطلب دراسات متعددة مستندة إلى حقول بحثية عديدة. غير انني أعتقد أن بامكان دراستي هذه أن تشير في الأقل إلى الإطار العام الذي سيلزم أن تتخذه الأعمال الاختصاصية القادمة، وأن توضح عدداً من النقاط الأساسية لإعداد منهج لغويّ وإيقاعي في الانتاج الشعري الحديث، الذي ينبغي أن تحال ملامحه، الإيجابية والسالبة، إلى قرينتها؟ العامة في هذا البحث المحموم، ولكن الصادق والضروري إلى درجة بعيدة، عن لغةٍ معاصرة.

بناء القصيدة الحديثة

مفهوم القصيدة :

من «الشعر» إلى «العمل العضوي»

بتنا نعرف الآن أن المفهوم الشعري الكلاسيكي كان مُمَحْوَراً حول البيت (بشطريه الاثنين)، الذي كان يقدم الصورة المثالية لـ «عبقرية النَظْم العَربي». وكانت القصيدة، بالنتيجة، عبارة عن هذا التراكم المضطرد للأبيات والعناصر الشعرية التي تنغلق عليها.

مع هذا فإن «عمود الشعر»[1]، الذي ظل يؤكد الفصل بين الشكل والمضمون، كان ينهض، دون تحديد، على ضرب من «التحام النظم والتئامه». ويحاول عز الدين اسماعيل في مؤلفه «الأسس الجمالية للنقد العربي» أن يوضح هذه الفكرة بما كان الجرجاني يدعوه بحسن الاستهلال، والعرض، واختتام القصيدة. غير إن الإبهام يكتنف هذه المفهومات الساعية إلى تحديد مختلف اقسام القصيدة. مع ذلك، فان الملاحظات الاضافية التي يطرحها الجرجاني تمكن قارئه من أن يفكر بالطريقة التي يتم بها توزيع الأبيات، وبالنتيجة الموضوعات المختلفة التي تتضمنها، وذلك بغية جذب انتباه «الجمهور».

لكن مهما يكن الأمر، فإن الجرجاني، الذي كان يعيب على «القدامى» من معاصريه عدم أخذهم بهذه الصيغة «التنظيمية»، لم يكن يمثل الاتجاه العام لعصره. غير إنه كان شاهداً، بالمقابل، على ظهور اشارات التحام لدى عدد محدد من الشعراء العباسيين، وخصوصاً المتصوفة منهم وشعراء الخمرة.

والواقع، أن واحداً من المع شعراء المجموعة الأخيرة، هو نواس، قد قدم نفسه كناطقٍ باسم الشعراء المجددين الذين كانوا يرفضون في الوقت نفسه شكل القصيدة القديمةَ و«عقليتها»، والتي كانت صيغتها السائدة تتمثل بـ «مطلع» تقليدي يتضمن

١ـ واضح أن ما يدعى بـ «عمود الشعر» يمثل مجموع مبادىء التصور الكلاسيكي لـ «النموذج الشعري الأصلي» الذي يجب أن تتبعه القصيدة. وقد قام المرزوقي بعرض هذه المبادىء وتصنيفها في شرحه الشهير لحماسة أبي تمام. (يراجع: المرزوقي، «شرح حماسة أبي تمام»، ص: ٩، ١٠، ١١).

مشهد «وقوف على الاطلال»، ومشاهد أخرى تصف الحياة في الصحراء؛ ويرد هذا كله قبل الولوج إلى موضوعات الشاعر الأساسية.

غير إن هذا النزوع إلى «حصر» الموضوعات الشعرية، كان يتحقق دائماً، تقريباً، في اطار شكل خارجي وايقاعي لا يتغير، يتصف بـ «التسطح» و «التتابع» المميزين للقصيدة العربية القديمة.

أي إنه كان ينبغي انتظار الشعراء الأندلسيين لكي يشهد هذا «الحشد»، الممحور، بصورة أساسية، على خليط من الرؤيا الحنينية وتقريظ الطبيعة والمرأة، أو الطبيعة والسيد ـ الأمير، أو الملك، الخ... يشهد مجهوداً حقيقياً في التوازن والتواصل مع الشكل الخارجي والنسيج الايقاعي[٢].

وقد تم الأخذ بهذا المجهود، وتطويره، فيما بعد، على أيدي شعراء المهجر والشعراء الرومانطيقيين، الذين مكّنتهم ثقافتهم، بالطبع، من أن يجدوا في الشعر الغربي نماذج أكثر تعقيداً، واكثر تشجيعاً.

وبدأنا نشهد مع الرومانطيقيين وحدة الموضوع المتناوَل في القصيدة، غير أنَه لم يكن ليعني بعدُ ما سيدعوه المحدثون بالوحدة العضوية للقصيدة. ويمكن، في الواقع، أن نقارن المبدأ العام لانتاجهم الشعري بنوع من «الحدَث» أو «الوقائع المتفرقة» تُسلّط عليها «كاميرا» الحساسية الشعرية. اذا صح التعبير ـ بغية انتاج «ريبورتاج قائم على مبدأ الاسترجاع» تتخلله، بين الحين والحين، خطَراتٌ انطباعيةٌ للشاعر. وكانت هذه الخصوصية الفكرية والوصفية ـ التأملية تجد تسهيلها، أو بالأحرى انها تترجم نفسها، في البنية الزخرفية للقصيدة الرومانطيقية[٣]، التي يقوم تقسيمها المقطعي إلى «ألعاب» قائمة على التناظر بتقطيع نموّ الفكرة وسياقها إلى اجزاء مستقلة واضحة الحدود والمعالم. وباستنادنا مرة أخرى إلى اللغة السمعية ـ البصرية، يمكن لنا أن نتصور عرض ما دعوناه بـ «الريبورتاج الشعري»، كما لو كان ينعكس على الشاشة عبر سلسلة من اللقطات المفصولة (diapositives)، ضمن ايقاع منتظم في العرض، تصحبه بضعة تعليقات وشعارات.

٢ـ كنا قد أشرنا إلى هذه الخطوة الحاسمة في فصلنا حول التطور العروضي.

٣ـ نجد هذه البنية الزخرفية للشعر الرومانطيقي مدعمة في التيار الرمزي منه بصرامة إضافية في التوزيع الإيقاعي. وإذ يتحدث فنسان مونتاي عن الشعر الرمزي لسعيد عقل فإنه يُؤثر دعوة بُنيته بـ «البُنية الدبكارتية». (تراجع مقدمتهِ لمختاراته من الأدب العربي المعاصر).

وهكذا، فلا تعكس بنية القصيدة الرومانطيقية حركاتها الداخلية بوفاء، ولا تطورها، وختامها. وفيما يبدو النسيج الزخرفي وهو يمتد، بلا نهاية، ويكون على أهبة المعاودة باستمرار، فإن خاتمة الفكرة أو الصورة هي وحدها التي تشير إلى نهاية القصيدة وتعطينا اشارة التوقف.

وبمواجهة هذا الطلاق القائم بين المضمون والشكل، بدَت الموجة الشعرية الجديدة متجهة إلى الوحدة العضوية للقصيدة، حيث لا يعود الشكل يمثل لباساً «مفصلاً» بحجم الموضوع المطروق، وإنما عنصرا مكونا للتجربة الشعرية، وملمحاً من ملامح «الشخصية» الشاملة لهذا الكيان الفني الوليد الذي هُوَ «القصيدة».

ويستحضر عز الدين اسماعيل، مستنداً إلى ستوفر في كتابه «طبيعة الشعر» the nature of poetry المفهوم الشعري الحديث الذي يرى القصيدة «شخصية مندمجة، وملتحمة، وحية»، يخترق شكلها ومضمونها أحدهما الآخر، إلى حد يستحيل معه فصلهما»[٤]. ويرى أدونيس بدوره في القصيدة العربية الحديثة: وحدة متماسكة، حية، ومنوعة، تجب دراستها ككل غير قابل للانقسام إلى مضمون وإلى شكل[٥].

إن هذا التعريف العام الذي يندرج في الخط الحداثي للتطور المفهومي للقصيدة، وخصوصاً في ميدان الشعر الأنغلو ـ سكسوني، يبدو كما لو كان يشير، في الوهلة الأولى، إلى مجرد تغيّر بسيط في المفهومات الشعرية.

٤ـ يراجع «عز الدين اسماعيل»، كتابه المستشهد به أعلاه (ص: ٣٦٤).

٥ـ تراجع دراسته في مؤتمر روما، أعمال المؤتمر (ص: ١٧٨). ونذكر بالمناسبة، بأن أدونيس كان، في لحظة معينة، منظّر «حركة شعر»، وبذلك كان يعكس الإتجاه المفهومي لهذه الحركة التي جعلت من نفسها، حاملة لواء «الحداثة الشعرية» في النطاق التجريبي والنظري. غير أن هذا المفهوم الجديد للقصيدة بدأ ينتشر حتى خارج حدود التجمع، وينال انتباه غالبية الشعراء الشبان من أنصار «البيت الحر» ـ انتباه كان يعرب عن نفسه عبر الأعمال الشعرية كما ينكشف عبر التصريحات المبثة هنا وهناك، على هيئة مقالات وحوارات ومقدمات، الخ...

وبخصوص هذا المفهوم العضوي للقصيدة، يجدر التأكيد، في إطار أعمال تجمع «شعر»، على أهمية دراسة أدونيس: «**محاولة في تعريف الشعر الحديث**» («شعر» ـ العدد ١١، ص: ٧٩)، ومقدمة أنسي الحاج لديوانه «لن»، ودراسة جبرا إبراهيم جبرا عن «**الذروة في الأدب والفن**» («**الحرية والطوفان**»، ص: ١٣). أما خارج التجمع، فيجدر أن نذكر، إلى جانب كتاب عز الدين اسماعيل، كتابين شديدي الأهمية، سبق أن استشهدنا بهما، هما: «**قضية الشعر الجديد**» للنويهي، و«**شعرنا الحديث.. إلى أين؟**» لغالي شكري، دون أن نغفل فصل نازك الملائكة المخصص لبناء القصيدة الحديثة في كتابها «**قضايا الشعر العربي المعاصر**» (ص: ٢٠١)، ومؤلفي احسان عباس «**البياتي والشعر الحديث في العراق**» و«**بدر شاكر السياب**». وقد نشر احسان عباس عام ١٩٥٥ كتاباً «تعليمياً» حول «**فن الشعر**»، يبحث فيه مسألة وحدة المضمون والشكل (ص: ١٩٠) و«**التطور العضوي للقصيدة**» (ص: ٢٥٠).

غير إننا لن نتأخر عن أن نكتشف، في ضوء الفحص الذي حاولنا اجراءه على المفهوم التقليدي للقصيدة (أو، بالأحرى، غياب هذا المفهوم)، إننا لا نبالغ اطلاقا اذا ما رأينا في هذا التغير المفهومي ثورة حقيقية متعددة الأبعاد: على المستويين الفلسفي والجمالي. ذلك إن «شَخْصَنَة» القصيدة إنما تجد تسويغها، هنا، في وحدة التجربة المعاشة وخصوصيتها، والتي لا يشكل العمل «الشعري» إلا تمثيلاً لغوياً وفنياً لها.

هذا يعني أن القصيدة اذ تنطلق، أخيراً، من تجربة متميزة، فهي تنزع، مع الأعمال الحديثة، إلى مغادرة مناخ «التماثل الغُفْل» لتصبح كياناً حراً ومتجانساً، أي «نمطاً» يتفرّد بما له من حرية في التكون والانتظام.

والحق، إن العناصر المختلفة التي زوّدَنا بها التحليل المفصّل للقصيدة الجديدة (التحليل اللغوي والايقاعي)، تتضافر، كلها، لإيضاح خط ثوريّ هدام و«منظّم» في الوقت ذاته.

وهكذا، قيض لنا أن نرى إلى جهود الطليعة الشعرية وهي تنتهج الطريق «المزدوج الوجهة أو الطبيعة» للمغامرة الخلاقة، التي كانت كل مرحلة منها تتميز بصراع جدلي قائم على الرفض واعادة التنظيم.

وما القصيدة العربية الحديثة إلا ثمرة تراكم هذه المراحل الثورية التي لن يكون بمقدورنا أن نشهد نهايتها؛ ذلك إن هذه المراحل بفعل منطق مسارها ذاته، تستدعي أحداها الأخرى ويتولد بعضها من بعضهاالآخر - حتى مرحلة النضج[٦]. من هنا تنبع استحالة الطموح إلى دراسة قادرة على القبض على طبيعة وأبعاد هذا «الشعر الذي جاء جديداً منذ ولادته»، والذي لا يزال تعقدّه يستجيب ايقاع نموه المتسارع، باضطراد. وعلى الرغم من شيوع مصطلح «القصيدة» في هذه الدراسة على سبيل التعميم، فإنه من غير الدقيق الكلام على: «قصيدة محدثة أو حديثة. ذلك أن المصطلح يتلاءم، بشكل نموذجي؛ مع القصيدة التقليدية، خصوصاً تلك التي لا تتمتع إلا بنمط بنائي واحد. ولكن حيثما يكون مفهوم القصيدة شبه غائب، وضائعا بين مفهوم البيت ومفهوم

٦- يعتقد «إليوت»، كشاعر نيو - كلاسيكي، إنه «من غير المحبذ، حتى إذا كان ذلك ممكناً»، أن نحيا في ثورة مستمرة «إذ ثمة دائماً فتراتٌ للكشف وأخرى لتطوير المناطق التي تم إرتيادها». يراجع عرضه المستشهد به سابقاً، حول موسيقى الشعر (ص: ٣٥). واننا لنتساءل هل بإمكاننا حقاً الوثوق بحتمية المعاد الدائري لـ «الكلاسيكية»، الذي يعلمنا إياه التاريخ؟ وهل ما زالت المفهومات القديمة للتطور صالحة لاستكناه المستقبل؟ إن «إليوت» لا ينسى، على أي حال، أن يذكّر بضرورة «المغامرة اللامتناهية» في الإطار الخاص بالشعر.

العروض بوجه عام فإن مصطلح « القصيدة » يبدو أكثر انسجاما مع الشعر الحديث، فالشعر الحديث يؤكد هذا المفهوم، ويميز بين « الروح الشعرية » التي يمكن أن تتجلى في أنواع الكتابات الأدبية جميعها، وبين هذه المنظومة الفنية المغلقة على ذاتها تقريباً، والمستقلة، لكن التي تحتفظ، في جميع الأحوال، وفي كل نموذج منها، بخصوصية بنائية للفكرة والانطباع الشعري، أي بتنوع من البنى التعبيرية.

هذا يعني إننا محولون، في اطار التحويل الشعري المعاصر، على أن نعترف بتعددية « الانماط » الشعرية، وبالنتيجة بتعددية واسعة من نماذج « البُنى »، بحسب اختلاف مفهومات الشعراء، والمراحل التي تؤثر في التطور التجريبي لكل منهم.

من هنا، يظل من المستحيل القبض على جميع « نماذج » القصائد السابحة في المد الهائل للانتاج الحديث، الذي يظل جانب مهم منه قائماً، دائماً في طوره الأوليّ للتجريب.

مع ذلك، فمن أجل ايضاح نتائج الثورة الشعرية العربية وآثارها على الصعيد البنائي، يظل علينا أن نقدم بعض « النماذج » التمثيلية للبنى المتعددة التي ما فتئت تشهد وثبات جديدة غير متوقعة وواعدة[٧]

فما المعيار الذي سنتبنّاه في انتقاء النماذج التي سنختارها هنا وتصنيفها؟

إننا، اذا أخذنا بالفكرة الأساسية لدى حركة الحداثة، المتمثلة بتوكيد وحدة الشكل والمضمون، سوف نرى أن مفهوم « البنية الشاملة » للقصيدة سيفرض نفسه في الحال. غير أنَّ هذا المفهوم نفسه يبدو غير قابل للتحديد السهل، وغير فاعل بشدة في الدراسة التطبيقية للعمل الشعري، في غياب مصطلح نقدي وأدوات تحليل ناجعة وملائمة للميدان المدروس.

وهكذا نجد أنفسنا مجبرين على تقصي الأنماط المختلفة من القصائد: بدراسة ملامحها الخارجية أولاً، ونوعها وحجم انتشارها ومظهرها التوزيعي والخطي، الخ...، ومن ثم طبيعة بنائها الداخلي.

« البناء الخارجي للقصيدة: نماذج البناء، والأنواع الفنية »

لقد أتاحت لنا الفصول السابقة أن نرى الايقاع المتسارع لهذه النزعة المضادة للتقليد في الشكل الشعري، والتي ولدت العديد من الأشكال الجديدة للقصيدة. والواقع، إن

٧- هذا يعني أن النماذج التمثيلية لهذه التعددية من الأنواع إنّما تعود إلى الفترة المحددة لهذه الدراسة (١٩٤٧ - ١٩٦٥).

مبدأ «الاختيار الحر» للشكل، سواء كان هذا الشكل قائماً مسبقاً أم مبتكراً بصورة كلية، هذا المبدأ الذي ألحت حركة الحداثة على أهميته، قد دفع الشعراء الشبان إلى تزويدنا بتعددية ثرية من الأنواع الفنية الناتجة عن جهد شخصي أو المستلهمة من الانتاج الشعري العالمي.

وهكذا هُيِّء لنا أن نرى نمطين من «القصيدة الممزوجة»، تقدم الأولى ـ التي مثلت مرحلة انتقالية من مراحل التجريب الشعري المحدث ـ مزيجا من الأبيات الكلاسيكية (بشطرين اثنين) ومن الأبيات الحرة. وقد قدمنا كنموذج لهذا النمط قصيدة خلف للسياب،[٨] تقوم على تعاقب مقاطع مؤلفة وفق نوعَيْ النظم الأثنين. ويعرف هذا النمط صيغة أخرى قائمة على تقاطع غير منتظم نجد نماذج لها في شعر السياب نفسه، وكذلك في بدايات عمل ادونيس[٩].

أما النمط الثاني «المزوج» (أو المختلط)، والذي يمثل مرحلة انتقالية أكثر تقدماً، لكن الذي ظل يمثل نوعا فنيا مستمراً، فهو النمط الذي يقدم لنا مزيجاً من الأبيات الحرة والنثر الشعري. وكان النموذج الأول الذي أوردناه من هذا النمط هو قصيدة ادونيس: «**وحدَةُ اليأس**» التي تشكل ضرباً من قصيدة النثر «المُطعَّمة» بأبيات حرة[١٠].

ومع إننا نجد نماذج نادرة لهذا النمط في أعمال شعراء مثل عصام محفوظ[١١] فإنه يظل يشكل اختصاص ادونيس، الذي قدم ضمنه وفرة من القصائد الثرية والمُدهشة التنوع[١٢].

ومجرد كون هذا النمط من القصائد يحتل موضعه ضمن هاجس انتقالي، يدلنا بالضرورة، على وجود نمطين آخرين من الكتابات الشعرية المهيمنة: نقصد **البيت الحر وقصيدة النثر**.

٨ـ قصيدة «بور سعيد» (يُراجع «انشودة المطر» (وكذلك دراستنا الحالية). ويمكن أن نستشهد للشاعر نفسه بقصيدة «من رؤيا فوكاي» («انشودة المطر» ص: ٤٦).

٩ـ نلاحظ، لدى السياب نفسه، «المومس العمياء» و«الأسلحة والأطفال» (المصدر السابق، ص: ١٩٥، ٢٤٩)، ولدى أدونيس: «الفراغ» و«نوح الجديد»، التي ظهرت لأول مرة في صحيفة «البناء» البيروتية (٨ تموز ١٩٥٩).

١٠ـ «أوراق في الريح»، (ص: ١٤٣). وقد نشرت، في شكلها الأخير، بعنوان: «مرثية الأيام الحاضرة».

١١ـ قصيدته: «وعضت زليخة على الزهرة» («أعشاب الصيف»، ص: ٧٠).

١٢ـ تراجع، لدى الشاعر، قصيدته «مرثية القرن الأول» («أغاني مهيار الدمشقي»، ص: ٢٥٤)، و«تحولات العاشق»، و«فصل المواقف» («كتاب التحولات والهجرة في أقاليم النهار والليل» ص: ١١١، ٢٠٩). وقد كتب الشاعر القصيدتين الأخيرتين عام ١٩٦٢ ـ حسب تحديده هو ـ ونشرَهما في مجموعته المذكورة عام ١٩٦٥.

وقد ضمن النضال « التحريري »، الذي خاضته حركة الحداثة الشعرية، النجاح النهائي للبيت الحر، الذي ظل يشكل الصيغة المفضلة للأغلبية الساحقة من شعراء الجيل الجديد، تلك الأغلبية التي نهضت بجانب أكبر من الانتاج الحداثي الذي يتمتع بقيمة مؤكدة. مع هذا فإن « القصيدة المنثورة » أو « غير العروضية » أو « غير الموزونة »، التي تأخر انتصارها النهائي، بفعل التحفظ السائد في الذوق العام ازاء انتاج شعري قائم على هجران الايقاع العزيز على الاذن العربية، قد حظيت، فيما بعد، بأهمية واهتمام متعاظمين على الساحة الشعرية، وفي الأوساط المثقفة بالتحديد؛ فقد بدأت معارضة هذا النوع الشعري الخاص تخلي المكان، تدريجياً، لتقييم يبدو اكثر تطابقاً مع المفهومات ـ أو في الأقل المحاولات التجريبية ـ المعاصرة في اوربا وفي اميركا[١٣]

ومهما يكن من طبيعة الأمر، فقد استطاعت « قصيدة النثر » ـ وبفعل « روح التصميم الحداثي » لحركة « شعر »ـ أن تنال ما دعوناه بـ « حق الاقامة في مدينة الشعر »؛ وقد مُنح هذا الحق للأعمال المشحونة بالصور والعناصر الجمالية ـ كنتاج محمد الماغوط وادونيس ـ بنحو أسهل مما منح به للأعمال التي تفضل « تقنية الصدمة والتأثير » على الجمالية الشعرية، كما هي الحال في أعمال توفيق صايغ وجبرا ابراهيم جبرا وأنسي الحاج وابراهيم شكر الله وحتى يوسف الخال. بعد هذا، ودون أن نزعم التوقف طويلا عند السجال الذي أثير حول الطابع « النثري » والخصوصية الاسلوبية لـ « قصيدة النثر »، نحدد إننا نفهم بـ « قصيدة النثر » مجموع العمل الشعري « المحرَّر » من القافية والايقاع المميِّزين للنظم.

ذلك، تجدر الاشارة إلى أن هذا النوع من « الشعر المحرَّر » كان يقدم نفسه وفق شكلين من الكتابة أو التنظيم الخطي: الأول هو الشكل المدعو، عموماً، بـ « الشعر الطلق »، والثاني هو الشكل النثريّ بصريح التعبير والذي يحتكر تسمية « قصيدة النثر ».

وفيما تمثل الشكل الأول في أعمال الماغوط وجبرا ابراهيم جبرا وتوفيق صايغ، تمثل الشكل الثاني في نتاج أدونيس وأنسي الحاج وشوقي أبي شقرا وعصام محفوظ ويوسف الخال[١٤].

١٣ـ سبق أن أشرنا إلى هذه الحالة الإشكالية والسجال الذي أثير، بدافع من كتاب سوزان برنار عن « قصيدة النثر من بودلير إلى أيامنا »، والذي تحاول فيه الكاتبة أن تثبت كون « قصيدة النثر » تمثل نوعاً شعرياً ذا سمات تميزه عن بقية الأنواع الشعرية، الموزونة منها وغير الموزونة.

١٤ـ رأينا نماذج عديدة من الشكل الأول، من شعر الماغوط، ومقاطع من شعر أنسي الحاج كنماذج للشكل الثاني.

بعد أن عدّدنا « انماط القصيدة » في الانتاج الشعري الحديث، يمكن أن نتساءل الآن: كيف قدم هذا الانتاج نفسه بالقياس إلى « الأنواع الأدبية » بوجه عام، وإلى الكتابات التي تتبع المعايير « الكلاسيكية » للتعبير الشعري، بوجه خاص؟

إن الموروث الشعري العربيّ هو موروث غنائي، وصفي، بامتياز. ومع إنه جرى الكلام على الاتجاهات الدرامية[15]، في الشعر العربي، استناداً إلى بضعة مقاطع حوارية منبثة في بعض الأعمال القديمة، خصوصاً قصائد الشاعر الاموي عمر بن أبي ربيعة (توفي عام ٧١٢)، وعلى النَفَس الملحمي لدى شعراء آخرين كالشاعر الجاهلي امرىء القيس (توفي نحو عام ٥٤٢) والعباسي ابي تمام (توفي عام ٨٤٦)، وكذلك العباسي المتنبي[16] (توفي عام ٩٦٥)، غير إن هذا لا يمس بشيء الحقيقة المثبتة بخصوص غياب التراجيديا والملحمة ـ بالمعنى الكلي والحصريّ للمفردتين[17] ـ في الشعر العربي القديم، خصوصاً أن الأخيرة ـ أي الملحمة قد بقيت محصورة، وضمن أشكال خاصة، بميدان الأدب والنثر الشفويين ـ العاميين.

وكان ينبغي انتظار الشعراء النيو ـ كلاسيكيين والرومانطيقيين، في النصف الأول من هذا القرن، لنشهد، في العربية، ولادة أعمال شعرية تراجيدية بالمعنى الصحيح. ومع هذا فلم تلق محاولات شوقي في مصر[18] (توفي عام ١٩٣٢) وشفيق معلوف وسعيد عقل[19] في لبنان، إلا نجاحاً نسبياً يعود إلى القيمة الشعرية لأعمال هؤلاء اكثر مما يعود لنجاحها المسرحي.

وقد تم تلقي فشل هذه المحاولات كما لو كان تأكيداً جديداً على الصفة « الغنائية »

١٥ـ لقد حفزت الأشكال الحديثة التي بدأ يتخذها المسرح (أو المسرح ـ الضدّي) اليوم، على ظهور تيار بدأ يعمل، وإن بصورة « حية » ومترددة، على إعادة إحياء ذلك الإستعراض السنوي الذي كان ينعقد في مكة تحت اسم (سوق عكاظ)، قبل الإسلام، حيث يأتي شعراء القبائل المختلفة لينشدوا على العامة نتاجاتهم الشعرية، ضمن مناخ إحتفال ومباراة حقيقي.

١٦ـ يراجع، بخصوص أنماط التعبير الشعري في العصر الجاهلي وفجر الإسلام: « بلاشير »، « تاريخ الأدب العربي » (جـ٢، ص: ٣٦٨)، وفي «Arabica»، (جـ٤، ١٩٥٩، ص: ١٣٢)، « قادبه » في «Arabica» (العدد ٢، ١٩٥٥، ص: ٣١٣)، و« غ. ديمومبينس »، « مقدمته لكتاب الشعر والشعراء». وبخصوص العصر العباسي: « بيلا »، « اللغة والأدب العربيان » (ص: ١٠٠) و« عبد الجليل » « تاريخ الأدب العربي »، (ص: ٩٣).

١٧ـ يراجع، في العربية، عز الدين اسماعيل، « الأسس الجمالية للنقد العربي » وخصوصاً: « مفهوم الشعر عند العرب » (ص: ١٩١٣)، و« محمد مندور »، « الأدب ومذاهبه » (ص: ٢٠، ٣٣).

١٨ـ يراجع، خصوصاً، عملاه المسرحيان ـ الشعريان، « مصرع كيلوباترة » و« مجنون ليلى ».

١٩ـ شاعران معاصران، الأول من المهجر الأميركي ـ الجنوبي، ونعرف له، « ابكار »، ونعرف للثاني « بنت يفتاح » و« قدموس ».

للقصيدة العربية، التي ظلت، من ناحية اخرى تلقى من يؤكدها، ويدافع عنها، في الأوساط الأدبية الغربية[٢٠]. واذا تفحّصْنا التطور الحديث للمفهوم الشعري، الذي لم ينقطع عن ردم الهوة القائمة بين ما دعاه مندور بالغنائية «الذاتية» العربية والغنائية «الذاتية ـ الموضوعية» في الغرب[٢١] أمكننا القول إن الانتاج المحدث المعاصر يشهد، مرة أخرى، على استمرارية بل على هيمنة ـ القصيدة الغنائية في الشعر العربي[٢٢] ذلك إنّ غالبية الانتاج الشعري الحديث انما تتخذ موقعها في هذا الاطار من التداخل والالتحام العميق بين الفرد والعالم.

لكن تمكنَ، مع ذلك، الاشارة إلى بعض «الجُزر» النادرة من التجريب الدرامي[٢٣]، في عمل ادونيس ونذير عظمة ومحمد الماغوط وصلاح عبد الصبور، أو حتى بعض «الحكايات البيوغرافية» الاكثر ندرة، لدى بدر شاكر السياب[٢٤].
إلى هذا، ينبغي التفريق، داخل النوع الغنائي نفسه، بين انماط متعددة يميزها حجم العمل الشعري وطبيعته الخارجية، العامة وشكله الخطيّ.

هنا أيضاً، نجد «القصيدة المتوسطة» التي امتاز بها التعبير الغنائي وهي تهيمن على الانتاج الحديث، لا سيما في بداياته التجريبية. وقد زودتنا المرحلة الأولى من مراحل التحويل الشعري بموجة من القصائد التي يتراوح حجمها بين صفحة وصفحة ونصف الصفحة (من الحجم الصغير)، أي بين عشرين وأربعين سطراً[٢٥]. واذا لم تكن هيمنة

٢٠- يقدم احسان عباس في كتابه «فن الشعر» قائمة بأسماء الشخصيات الأدبية التي تدعم «الغنائية الشعرية الشرقية»، ويؤكد على رأي السير وليم جونز Sir William Jones (كتابه، الفصل الثاني، ص: ٢٤، ٢٥). يراجع كذلك كتاب عز الدين اسماعيل، حيث نجد دراسة مقارنة للمفهومات الفنية والشعرية (كتابه المستشهد به سابقاً، الفصل الرابع).

٢١- يراجع كتابه «الأدب ومذاهبه» (ص: ٣٠). ويتحدث ادونيس، بهذا المعنى، عن «العاطفة الشعرية» التي تصبح في الشعر الحديث ـ خلافاً لما هي عليه في الشعر القديم ـ «ذاتية وموضوعية، فردية وشاملة في آن معاً». («محاولة في تعريف الشعر الحديث»، مجلة «شعر»، العدد ١١ ـ ص: ٨١).

٢٢- لا يغيب عن بالنا أن هذا المفهوم يظل بحاجة إلى التحديد، بعد التداخل والتشابك والتنافذ الذي بدأت تحياه الأنواع الأدبية في العصر الحديث.

٢٣- تتراوح هذه المحاولات بين: «اللوحة المسرحية» المؤلفة من بعض المشاهد القصيرة، مثل «مجنون بين الموتى» و«السدم» لأدونيس («أوراق في الريح»، ص: ٨٣، ١٠٥)، حيث يسود مناخ ميتافيزيقي، لا واقعي، وبين «القطعة التراجيكوميدية» الروائية اللهجة، كما في «العصفور الأحدب» لمحمد الماغوط. ويمكن أن ندرج بين هذين النمطين الدراميين المتقابلين، عمل نذير عظمة: «جسر الموتى» و«مأساة الحلاج» لصلاح عبد الصبور، اللذين يندرجان كلاهما في تيار ميتافيزيقي، يقوم على أساس فولكلوريّ، «فنتازيّ» لدى الأول، وعلى إطار تاريخيّ وصوفيّ لدى الثاني.

٢٤- نذكر خصوصاً: «المومس العمياء» و«حفار القبور» («أنشودة المطر»، ص: ١٩٥، ٢٢٩).

٢٥- يمكن، من أجل المزيد من التحليل، أن نذكر نمطين ثانويين آخرين، هما القصيدة «المتوسطة ـ القصيرة» والقصيدة «المتوسطة ـ الطويلة». وهما نمطان شائعان لدى شعراء الحداثة جميعهم، فما عدا استثناءات معدودة.

هذا النمط من القصائد قد زالت في المراحل التالية، فقد انخفضت، نسبياً، مع تكاثر المحاولات الباحثة عن أشكال جديدة للقصيدة، والتي طلعت علينا بانماط مستحدثة كالقصيدة «الطويلة» و «المطولة» (أو «العملاقة») و «نصف المطولة»، ثم في القطب الآخر المقابل: «القصيدة الصغرى» أو «قصيدة الومضة».

لا شك في أن هذا التصنيف، والمقاييس المتخذة لتمييز هذه الأنماط الشعرية الغنائية، ومن ثم تسويغ المصطلحات التي تم خلعها عليها، تبعاً للطول، انما تظل، جميعها، نسبية، هدفها الكشف عن اهتمام الموجة الجديدة بالتعدد، والاثراء، والتجديد الشعري. ويصح هذا التحفظ، نفسه، على فكرة الانتقال من القصيدة «المتوسطة الطول» إلى «الطويلة» ومنها إلى «نصف المطولة»[٢٦] غير انه لا يمس بشيء التمييز المثبت بين القصيدتين «القصيرة» و «الطويلة» اللتين تمثلان ظاهرتين متميزتين، عن حق، وجديدتين نسبياً.

واذا ما اعدنا إلى الذهن أن القصيدة الكلاسيكية، وكذلك الرومانطيقية، تلتزمان بشكل «القصيدة المتوسطة»، بحيث لا تتجاوزان معدل المائة بيت (بشطرين اثنين)[٢٧]، سَهُلَ علينا أن ندرك الجدّة المتمثلة بظهور قصائد تبلغ ثلاثمائة أو حتى اربعمائة سطر كما في قصيدة ادونيس الشهيرة «**البعث والرماد**»[٢٨]، او قصيدة السياب[٢٩] «**الأسلحة والاطفال**»، واما ما يقل عن اثني عشر بيتاً كما نجد في عمل شوقي ابي شقرا[٣٠]،

وبعض أعمال ادونيس. ونصادف في «**قصائد اولى**» لادونيس، بالذات، وكذلك في «**اوراق في الريح**»، أمثلة نموذجية على «القصيدة ـ الومضة» التي تنحصر، أحياناً، في بيتين أو ثلاثة، مذكرة ايانا بـ «الرُسَمِيات» الشهيرة لمالكولم دوشازال malcolm dechazal وهذان نموذجان اثنان من هذه القصيدة:

---

٣٦. توجد هذه الأنماط المختلفة، معاً، غالباً، في أعمال شاعر بذاته وخصوصاً لدى أصحاب ما يدعى بـ «النفَس الطويل» كالسياب وخليل حاوي وأدونيس وصلاح عبد الصبور.

٢٧- تتحدد هذه الملاحظة بالقصيدة الوحيدة القافية، التي يمكن أن نشير خارجاً عنها إلى أراجيز طويلة متعددة القافية، تعليمية أو فقهية ـ لغوية عائدة إلى الحقبة الكلاسيكية، وكذلك بعض الإستثناءات في شعر الرومانطيقيين والنيو ـ كلاسيكيين، حيث نتعرف على «مُطَوّلات» متعددة القوافي، مثل «عبد الغدير» لبولس سلامة.

٢٨- «**أوراق في الريح**»، (ص: ٥٧).

٢٩- «**أنشودة المطر**»، (ص: ٢٤٩).

٣٠- تراجع بحوعته: «**خطوات الملك**». ونصادف هذا النمط كذلك في عمل البياتي: «**أباريق مهشمة**» و«**أشعار في المنفى**».

لأنني امشي
أدركني نعشي»[٣١]

و: «بعد الموتِ
لا صوتَ يُجسّد لي صوتي»[٣٢]

وسواء تعلق الأمر بهذا النوع أو ذاك من هذه الأنواع الفنية أو من انماط القصيدة، يبقى علينا أن نشير إلى ملمح خاص بـ «البنية السطحية» ومظهر القصيدة يتمثل في شكلها الخارجي أو الخطي، فمع أن هذا الشكل شأن جوانب القصيدة الأخرى لا ينفصل عن عناصر نظامها الداخلي، نستطيع أن نجد فيه تعبيراً عن نزعة (يبز دفعها أحياناً إلى حد التصنع) إلى انقاذ صورة القصيدة الحديثة، الخارجية، من التسطح (والاستواء) الذي يميز القصيدة الكلاسيكية؛ تسطح واستواء نهضت ضدَّهما الأشكال الشعرية الزخرفية الأندلسية والرومانطيقية.

هكذا اتجهت جهود بعض الشعراء الجدد استغلال المؤشرات الخطية (أو الطباعية) وإلى الأسْلَبَة «التوزيعية» للنص، بمواجهة أحادية الشكل التي شهدتها كتابة القصيدة طوال الفترة الأولى من المسيرة الثورية لشعراء الحداثة، والتي كانت تجد تسويغها (وكذلك تدعيمها) في محدودية الايقاعات المستخدمة في القصيدة الحديثة، يومذاك. وقد سمح بعض الشعراء لأنفسهم بالانقياد للموجة «الاسلوبية»، إلى درجة أعطت الانطباع بأنهم منخرطون في مجرد العاب خطية متكلّفة ولكنها تظل تعرب مع ذلك عن هذه الرغبة المحمومة في التجديد والخلق.

وبايجاز، فقد بدأنا نشهد، إلى جانب الشكل «البسيط» («المستوي») الذي لا يزال قائماً في بعض الانتاج الحديث[٣٣]، ولادة اشكال ذات «نظام» خاصٍ ومبنيّ وفيما يقدم الشكل الأول سلسلة متتابعة من الأبيات أو الأسطر، غير المنتظمة بالطبع، المدفوعة حتى نهاية القصيدة، والموزعة على «كتل» تفصلها، عن بعضها مساحات فارغة أو اشارات خطية، فإن الاشكال المنظمة تلتقي، بصورة واسعة، مع الكتابة الشعرية الحديثة في الغرب.

هكذا، نتعرف هنا على القصيدة ذات المقاطع أو اللوحات المرقمة أو الحاملة

٣١- «أوراق في الريح»، (ص: ١٠).
٣٢- المصدر نفسه، (ص: ١٩).
٣٣- نجد أمثلة على استمرار هذا الشكل في أعمال شعراء مهمين كالبياتي والماغوط وخليل حاوي.

لعناوين ثانوية، أو القصيدة المؤلفة من أغان عدة ومن حركات مولّفة[٣٤]، الخ...، حيث تضيع صورة القصيدة «الواحدةِ الكتلة» في تعدديةٍ معقدةِ التوزيع. ونجد بعض الشعراء يعمدون حتى داخلَ هذه الأقسام والأقسام الثانوية، إلى الافادة من مختلف وسائل التوزيع الخطي والطباعي، من القطع، والتجزيء، إلى بتر الأسطر (في البداية أو الوسط والنهاية) بوساطة الفراغات أو الفواصل أو باقي أدوات التنقيط (كعلامات التعليق والإرجاء والتقويس والأهلة، وما إليها...)، حتى انك لتحسب نفسك بازاء توزيع اوركسترالي حقيقي للآثار الثانوية للقصيدة، أو بازاء عملية وضع وزيان (ديكور) فعلي لـ «السيناريو» الشعري.

واذا كنا قد حرصنا على الاشارة إلى هذا الملمح الخارجي للتجديد الشعري، فلأنه يمكّننا، بالتحديد، من التوجه بصورة مباشرة إلى واحد من أهم مميزات «الحداثة» الشعرية: نقصد به «التعددية المعقدة» بمواجهة «الاستواء» المُتماثل الكلاسيكي، وفي الوقت نفسه بمواجهة «التعددية المنتظمة والبسيطة» لشعراء الاندلس والشعراء الرومانطيقين.

البناء الداخلي

هكذا نرى أن التحليل المفصل للعناصر المؤسسة للقصيدة الجديدة، وكذلك عرض مظهرها الخارجي، يلتقيان في التوكيد على المبادىء الحديثة لهذه القصيدة، نقصد: الحرية، والتفرد الشخصي، ومن خلال ذلك التعددية (الاسلوبية)، والطموح إلى مقاربة كلية العمل الفني. هذه الكلية هي ما يشكل التعبير عن «الرؤية» أو التجربة الشعرية، من جهة ومن جهة ثانية، وحدة المضمون والشكل، التي ينبع منها «تعقد» العمل الفني وتشابك عناصره. وقد دفعتنا ضرورات التحليل إلى تفكيك عناصر هذه الوحدة، بغية القبض، بدقة، على مختلف المشكلات التي يتعين على الشاعر مجابهتها اليوم، على مختلف اصعدة الهدم واعادة البناء، في سياق هذه الثورة الشعرية. وقد اشرنا إلى العلاقات الطبيعية القائمة بين الأجزاء المكونة لهذه القصيدة وبنيتها الشاملة، من جهة، وبين هذه البنية وتمظهرها الخارجي، نقصد شكل كتابتها، من جهة ثانية.

غير أنّ المطاف النهائي لهذا السياق الثوري قد خلّف لنا أنواعاً شعرية لم يكن بمقدور بعض عناصر تحليلنا التفصيلي أن تتعرض لها. فتحليل البنية الوزنية للبيت الحر، الذي

٣٤- يتميز أدونيس والسياب وأنسي الحاج بصورة خاصة، ببراعة تنفيذ عمليات توزيع القصيدة وإخراجها. وينبغي أن نشير أولاً، إلى أن عمل هؤلاء الشعراء قد عرف الشكل البسيط للقصيدة بالطبع، كما نشير إلى أن غالبية الشعراء المحدثين بَدَتْ وهي تتجه إلى الشكل المعقد، بشكل يتزايد يوماً بعد يوم.

سيشكل المرحلة الأولى من هذا السياق لا يتصل بقصيدة النثر إلا من وجهة نظر التاريخ التطوري للحركة.

واذن، فالكلام على القصيدة العربية الحديثة يعني التمعّن في هذا التطور، وبالنتيجة، محاولة القبض على جوهر العمل المعاصر في أشكاله المتباينة، المنظومة أو « المنثورة ». إذ إن النظم أو الوزن الشعري قد كف عن أن يشكلّ الشرط الاساسي أو الأولي للحقيقة الشعرية المعاصرة، ولم تعد مشكلة القصيدة العربية الحديثة مشكلة « نص موزون » وإنما مشكلة « عمل شعري ».

في ضوء هذه الاعتبارات الأساسية، يتحدد ما نعنيه بـ « البنية الداخلية » للقصيدة، هذه البنية التي تنفصل ـ بنحو ما ـ عن الصورة الوزنية واللغوية، لكي تحدد الطريقة التي يتم بموجبها بناء القصيدة، ليس، فقط على مستوى التطوير الفكري المحض لموضوعها، وإنما، ايضاً، وخصوصاً، من وجهة نظر معمارية، واذَنْ: وظيفية، وجمالية. انها، بمعنى من المعاني، التصوّر المشهدي، أو التمثل الفني للصورة، أو للتجربة. في هذا البناء (الذي هو القصيدة) نرى إلى اللغة والصورة والنظام الايقاعي (او الفوضى الايقاعية) أي كل ما يشكل لعبة « لعبة الاشارات الحاملة[٣٥] »، وإلى جانبها « الفكرة المدلول عليها » (أو الشحنة المحمولة)، وهي تشكل مادة « الدلالة الشاملة » المستهدفة أو المتحققة.

بتعابير أخرى، إن المعمار الداخلي للقصيدة هو طريقها في أن تكون، وكيفيتها في أن تقوم أمامنا كعمل مكتمل، بنحو أو بآخر. أما العنصر الخارجي و« المؤثرات الثانوية » المستغلة في تقديمها، فهي لا تشكل جزءاً لا يتجزأ منها إلا في حدود انسجامها مع « قوانين » هذا المعمار واستتباعاته المتعددة.

ودون أية رغبة في المبالغة، يمكن القول إن جانبا كبيرا من الانتاج الشعري المعاصر في العالم العربي يستجيب لهذا الالزام الذي تدعو اليه حركة الحداثة.

بعد ذلك ينبغي التأكيد على أن دراستنا هذه لا تطمح إلى التدقيق في استتباعات هذا المفهوم، وإنما إلى اظهار الإتجاه نحو التعددية (الأسلوبية) والتنظيم العضوي لبنية القصيدة، هذا الاتجاه الذي بدأ يتجسد اكثر فأكثر في الأعمال الحديثة.

مثل هذه المهمة، تتطلب بالضرورة، تعداد انواع البنى الذاهبة في هذا الاتجاه، أو

٣٥- هل يمكن حقاً الفصل بين الإيقاع ـ أي المادة الموسيقية للقصيدة- وبين عالم الإشارات؟

الساقطة - على الرغم من انتمائها إلى البيت الحر - فيما تمكن دعوته بـ « استمرارية التقليد »
أو ، في النهاية ، تلك التي تظل تتأرجح بين هذين القطبين ، والتي تواصل علائقُها الجدلية
الكشف عن انتصار الاول على الثاني ، أي على هذه النزعة « الانتشارية » الاندفاعية
والعفوية (التي تميز القصيدة التقليدية) ، وكذلك على البناء المنتظم ، المنطقي ، والتزييني
الصرف للعمل الشعري .

هذه هي الأقطاب الثلاثة التي تتجاذب التطور البنائي للشعر العربي المعاصر[٣٦] ، والتي توفر لنا المعايير الأولى للمعاينة والتحليل .

القصيدة « الأولية » أو « الخام »

هذه القصيدة التي نسمح لأنفسنا بدعوتها « أولية » أو « خاما » ، والتي تفتقر إلى النظام (العضوي) ، مع التزامها بالبيت الحر - أي مبدأ عدم تساوي ايقاع الأبيات - انما تمثل بنية شديدة البساطة والاستواء على مختلف اصعدة بنيتها الشعرية : المضمونية منها ، أو العضوية ، والموسيقية ، الخ . . . إنها قطعة « سائلة » من المادة الشعرية التي تنتشر بحرية كبيرة داخل ايقاع رتيب ، مشكّلةً ، بهذا ، نموذج القصيدة الميلودية التي تطرح محتواها دفعة واحدة ، بنحو هادىء ، غير منقطع ، وبلا تنوعات مضمونية أو شكلية .

وقد طبع هذا النمط من البنية الشعرية بدايات التحول العروضي ، ولكنه لا يزال قائماً ايضاً لدى شعراء منهم فدوى طوقان ومحي الدين فارس ، وهو يمثل شهادة نموذجية على مواصلة البناء التقليدي ، القائم على الاندفاعات الشعرية غير المبنية . وبذا فهو يظل خارج المفهوم الحديث للقصيدة ، الذي يرى فيها عبارة عن « كيان عضوي ، متميز وتطوري »[٣٧] .

القصيدة « نصف - المبنيّة » :

إلى جانب هذه القصيدة الأولية التشكل ، نقابل وفرةً من القصائد نصف - المبنية أو ذات البناء الجزئي . وسواء كانت من الشعر الموزون أو النثر ، فإن هذه القصيدة تكشف عن الجهد الذي يبذله الشاعر في بلوغ نظام معين ، مضموني أو تقني ، لكتابته . غير أن

٣٦- وللإتجاهات الثقافية والإجتماعية - الإقتصادية من منظور أوسع .

٣٧- يبدو هذا متعارضاً مع « الحداثوية المتطرفة » في الغرب - الدادائية ، والسوريالية والإتجاهات المتفرعة منها - حيث نجد الدعوة إلى الكتابة الإندفاعية والآلية ، وهذا ما سنتوقف عنده في فقرة أخرى ، في حديثنا عن القصيدة الفوضوية البناء . ونذكّر بأن إشارتنا إلى الإستمرارية التقليدية لا تقيم ، هنا ، عند مستوى الشكل الشعري العام ، وإنما على مستوى بناء القصيدة ، فقط .

هذا الجهد يبدو مركزاً على جانب من العمل. وبالنتيجة فهو لا يشمل كامل القصيدة[38].

هكذا نرى إلى التحام الفكرة لدى نازك الملائكة، على سبيل التمثيل، واهتمامها بتطوير أساس القصيدة «المعنوي»، وهو يتجاوب مع استواء تقنيتها الشكلية وانتظامها. في حين نرى، على العكس، إن براعة الشكل والجهود الجمالية أو الاخراجية (الطباعية)[39] تعرب لدى شعراء آخرين عن عدم اتزانها مع بساطة المحتوى، أو شحته، وعن تناقضها مع الحركات التي يستتبعها هذا المضمون في التطور البنائي للنص.

وتتجلى في الحالتين رواسب من المفهوم التقليدي للقصيدة، الذي يقوم، من جهة، بالتمييز بين الشكل والمضمون الشعريين، ومن جهة ثانية يخلع على كل من هذين العنصرين المكونين للنص الشعري وظيفة فنية محضة أو دوراً اجتماعياً سياسياً بنحو حصري.

لهذا نرى إن «الاستطيقيين»، انصار «الشعر الخالص» يلتقون مع «الايديولوجيين»[40]، انصار «الشعر النضالي»، في كلتا فئتي هذه القصيدة، في مفهوم ضيق sectariste وبالتالي غير حديث، أو ما قبل - حديث، وهو مفهوم قائم على توكيد الفصل بين ما يدعوه غالي شكري بـ «الرؤيا الشعرية» ومختلف «عناصرها المكونة»[41].

القصيدة الفوضوية البُنية

تبدو القصيدة التي دعوناها بـ «الأولية» أو الخام «شبيهةً»، من خلال طبيعتها «غير المبنية»، بالقصيدة الفوضوية، واذن، فإن ايضاحا يفرض نفسه هنا: فالافتقار إلى البناء في النموذج «الأولي» إنما يمثل طابعاً امتثالياً (ينقاد للقصيدة التقليدية)، قائماً على

٣٨- في «محاولة لتعريف الشعر الحديث»، («شعر» العدد ١١، ص: ٨٢) يتطرق ادونيس، بإيجاز إلى «الشذوذ البنائي» في جانب من الإنتاج الشعري الحديث.

٣٩- تشكل العديد من قصائد صلاح عبد الصبور نماذج رائعة لصرامة البناء الشكلي الخالص، في حين تعرب قصائد خليل حاوي وبلند الحيدري عن اهتمام جمالي، لغوي بنحو خاص، عدم التناسب، أما عمل كل من جبرا إبراهيم جبرا وتوفيق صايغ، فيقدمان لنا مثالاً على الألعاب اللغوية والطباعية المبالغ فيها عن عمد.

٤٠- يميز غالي شكري في كتابه «شعرنا الحديث... إلى أين؟» «بين الأيديولوجيين من كل الأطراف، وبين شعراء الإلتزام التبسيطي. يراجع فصله الأول، خصوصاً، عن التوجه الحداثي، وفصله السادس حول الأيديولوجيا والشعر الحديث.

٤١- المصدر السابق، (ص: ٨٩).

الاندفاع غير الموجه، وينطبق بالتالي، على الشعر بصورة عامة وليس على العمل الفني المتميز والكامل الذي هو القصيدة، هذه القصيدة التي يراها المفهوم التقليدي كما لو كانت مجرد «شريحة» شعرية بسيطة.

في حين ان ما نقصده بـ «النمط الفوضوي» ليس مجرد حالة، وإنما هو تصور ومفهوم، أي نتاج تنظيم واعٍ لوحدة القصيدة وكيفيتها في الوجود، تلك الكيفية التي تتميز بسمة الفوضوية. انها، بتعابير اخرى، «فوضى مفكر فيها ومنظمة تنظيما»، في اطار محدد، وفي كيان عضوي مغلق يقال له القصيدة.

ويظل المعيار الذي يمكننا من التمييز بين «الفوضى الأولية أو العفوية» و«الفوضى الواعية»[42] معياراً هشاً بالتأكيد، اذا ما استندنا إلى وحدة القصيدة وشخصيتها، فقط. ولكن ذلك سيقود جدلنا الحالي إلى ما يتجاوز حدود هذا البحث، لذا نفضل أن نلتمس معايير التمييز في اطار المفهوم الشعري العام. هكذا يغدو بامكاننا الكلام على نمط فوضوي أولي أو تطابقي، أو على نمط فوضوي حداثي، بقدر ما يبتعد هذا النمط، في عناصره المكونة، أو يقترب، من المفهوم الشعري الحداثي.

ويمكننا مثل هذا المعيار، المطبق ليس على مفهوم القصيدة وإنما على مفهوم التعبير الشعري العام، من التعرف، بشكل أسهل، على عمل شعري مؤلف من تتابع فوضوي وغير ملتحم من الأفكار، في اطار تعبيري هادىء ومنطقي، منتظم ومستوٍ، على مستوى اللغة وعلى مستوى الايقاع الشعري في آن، أي في مجموع من «الادوات التكوينية» المتعارضة تعارضاً أساسياً.

وبمواجهة هذه القصيدة التقليدية التي تمكن دعوتها بـ «القصيدة ـ المُخيّم»، يمكن أن نتعرف، بسهولة، على القصيدة الفوضوية عمقياً، والتي تشارك عناصرها المكونة، كلها، في تجسيد طبيعتها العنيفة والهدامة.

من المؤكد أن الطابع العنفيّ والهدميّ في القصيدة المدعوة بالفوضوية لا يخفي ما تنطوي عليه من اعادة بناء وتنظيم، غير انه يظل واضح السيادة مع ذلك، وعلى مختلف مراتب بناء القصيدة، حتى ليمكنه أن يُقنّع الوجه الآخر «الموجب» لطبيعته.

وقد عرف هذا النمط البنائيّ الفوضوي بداياته الأولى مع عبد الوهاب البياتي، وخصوصا في مجموعته: «**اباريق مهشمة**». على الرغم من ان قصيدة هذا الشاعر تبدو

٤٢- ندع جانباً الإعتراف الذي يمكن توجيهه للطابع المضاد للشعر الذي يمكن أن يشتمل عليه مثل هذا التفريق.

متجهة صوب هدف محدد في الغالب، وأن حركاتها ترى في اتجاه ما دعاه «بو» Poe بـ «وحدة الانطباع وكلية الأثر»[٤٣]، فإن آليات تطورها البنائي تبدو ملتزمة بمبدأ التداعي الحر، «الجوّاب»[٤٤] الذي تفصل عناصره وفق نظام حكائي أو مشهدي متوتر ومتجاوب العناصر. مع ذلك، فاذا كانت الأداة اللغوية البيانية، لا سيا في نطاق المفردات والعبارة والدلالة تكشف، بطابعها المتمرد و«المنتهك»، عن انسجام مع البناء الفوضوي لقصائده، فليست الحال كذلك فيا يتعلق ببنيته الايقاعية، تلتزم بنبر متماثل ومكرور[٤٥]، في معظم الأحيان. وبما أن انتاج «ايقاع فوضوي» صعب لأن الايقاع يمثل بطبيعته مرادفاً للنظام نجد الصورة الأكثر كمالاً للنمط الفوضوي تظهر في «الشعر المنثور» عموماً، وفي «قصيدة النثر» بوجه خاص.

هكذا لا يعبر التمرد والعنف الهدمي في عمل محمد الماغوط وتوفيق صايغ وأنسي الحاج، عن نفسيهما فقط على صعيد المفردات والدلالة، وإنما كذلك على صعيد الأداة التعبيرية التي تكشف، بالاضافة إلى هجران القافية والوزن، عن ابتعاد كبير عن المنطق الجمالي التقليدي.

واذا كان الماغوط، في قصائده «البريّة»، يبدو محافظاً على صفاء تركيبي وموسيقي، معين، لصالح صور «متناقضة» على نحو مصمم وأخاذ، واذا كان يهمل، غالباً، التشكيل الطباعي لقصيدته، فإن صايغ، وخصوصاً أنسي الحاج في قصيدته «الوحشية» يبدوان أكثر اعتماداً على الصدمة الناتجة عن «فوضى» العمل الشعري، وذلك على جميع أصعدة التعبير: القاموسية والبنائية والدلالية و«الايقاعية» والاخراجية أو الخطية، الخ...

وبتعبير آخر، اذا كانت النزعة الفوضوية للماغوط تكشف عن نفسها على مستوى «الكيمياء الداخلية»[٤٦] للقصيدة، فإن فوضى أنسي الحاج تبدو أكثر التماعاً على مستوى «الآليات الجسدية للتعبير».

ومهما يكن، فباستطاعتنا اعتبار القصيدة الفوضوية ليس فقط كـ «طباق» للقصيدة

٤٣- وردت لدى «سوزان برنار» في كتابها عن «قصيدة النثر...» (ص: ٤٣٩).

٤٤- «جوّاب» هي الصفة المعطاة للبياتي، من قبل احسان عباس في كتابه حول الشاعر («البياتي والشعر العراقي الحديث»، تراجع، خصوصاً، ص: ٤٤).

٤٥- أشرنا، في فصلنا عن إيقاع القصيدة الجديدة، إلى الحدود الضيقة للحركات الموسيقية لقصيدة البياتي بالرغم من رجوعه، أحياناً، إلى تقنية المزج الإيقاعي.

٤٦- يتأكد هذا لدى الماغوط بصورة أساسية في انفجاراته الإستعارية المائية، الموزعة في النص الشعري، وكذلك في «الثغرات غير المنطقية» التي تقطع التطور (الطبيعي؟) للعلائق الداخلية لبنية قصيدته.

التقليدية، الرومانطيقية على وجه التحديد، وانما، كذلك، بمثابة رد احتجاجي أكثر حداثة، على الشكل المنظم، المتجانس، والشديد الصرامة لما تم دعوته، أحياناً، بالشعر المعاصر « الكبير ». وذلك إن رواد هـذه « القصيـدة الصرخـة » ينتمـون، ســواء في رؤياهم الثقافية «الفنية»، أو في موقفهم من العالم والانسان والفن، إلى هذا « الجيل الغاضب » في الادب العالمي.

« القصيدة المبنية »

اذا كانت القصيدة الفوضوية تمثل طباقاً Antithése للقصيدة الرومانطيقية، فإن القصيدة المبنية تمثل التركيبة Synthése الجديدة، الانجاز الفني لجدل قائم على الهدم واعادة البناء، تخضع له الحياة العربية بكاملها اليوم.

ولا يمكن لهذا الانجاز، بالطبع، إلا أن يكون نسبياً في مداه الزمنيّ، وفي محتواه، باعتبار إن تطور حركة الحداثة الشعرية يسعى، شيئاً فشيئاً، إلى تحقيق مبدأ « الحداثة الفنية » في بُعده المزدوج: الطابع المؤقت للشكل، والتجاوز الخلاق المستمر. اذ، كما يقول ادونيس، « لا يمكن أن يكون الشكل خالداً (...) والقصيدة الحديثة قصيدة حركة - ومن هنا لا نهائية الخلق الشعري[٤٧] ».

هكذا يبدو مفهوم « البناء الحديث » الذي اتخذناه معياراً كما لو كان مؤقتاً، أو مُتَخَطّى، نوعا ما، تتجاوزه المفهومات الأكثر حداثة والشائعة في مناخ القصيدة الغربية عموماً، ولدى الشعراء « الفوضويين » العرب بوجه خاص.

مع ذلك، فإن واحداً من المعطيات الأساسية المطروحة في هذا الفصل، حول مفهوم القصيدة، ونقصد به مبدأ الوحدة العضوية (العائد إلى الناقد « ستوفر »)، الذي ينزع نحوهُ مُجمَل الانتاج الشعري للموجة الجديدة، يظل « معياراً » حديثاً صالحاً للحقبة المحددة لهذه الدراسة حول التطور العام للشعر العربي المعاصر، لا سيما ان الشعراء « الفوضويين » أنفسهم قد جهروا - على لسان أنسي الحاج - بأنهم من انصار القصيدة من حيث هي « كيان مغلق »[٤٨] كعمل فني وكبناء.

وتتخذ هذه القصيدة، ذات البناء الملتحم، عدة اشكال شعرية، بحسب الشخصية الفنية للشاعر وطبيعة التجارب التي تغذي عمله. وإذا كان من المتعذر تحديد جميع هذه

٤٧- « شعر » - العدد ١١ (ص: ٨٣-٨٤).

٤٨- تراجع مقدمة انسي الحاج لمجموعته: « لن »(ص: ١٠، ١٢).

الأشكال التي لا زال بعضها في اطار التجريب والمحاولة، فإن من الممكن، في الأقل، أن نسعى إلى عزلها وتصنيفها في فئتين اثنتين:

١ـ القصيدة البسيطة البناء:

في هذا النمط من البناء الشعري، يتحقق، أولاً، واحد من أهم المبادىء الأساسية لمفهوم القصيدة الحديثة، مبدأ الوحدة العضوية لعناصرها المكونة. أي إننا نكون هنا أمام «العمل» الشعري بالتعبير الصحيح، العمل الذي توصل إلى تحديد العناصر المكونة للقوانين الداخلية لتطوره الشامل. إن اللغة، والصورة، والايقاع، والتمظهر الخارجي، وسواها، حاضرة هنا لتشارك، كلّ منها بطريقته، في تهيئة هذا «الكل» التآلفي الحي، وهذا «الكيان» الشعري المتكامل.

مع ذلك، فإن النسيج البنائي لهذا «الكيان» العضوي يتميز ببساطة نسبية. كما لو إننا كنا بازاء كيان وحيد الخليّة، أو نهر لا يتمتع، مع استجابته لقوانين الولادة والتطور والاكتمال، إلا بحركة ذات اتجاه واحد.

ويندرج معظم العمل الشعري الحديث «المبني» في هذا النوع البسيط. غير أن التعدد والتباين حاضران هنا أيضاً، ويمكن أن نجد ضمنه «القصيدة ـ النهر» ليوسف الخال ونذير عظمة وصلاح عبد الصبور، على سبيل المثال، إلى جانب «القصيدة ـ الحكاية الفنتازية» أو «القصيدة ـ الجدول» لشوقي ابي شقرا، و«القصيدة ـ الموجة» أو «القصيدة ـ الومضة» لادونيس[٤٩]

وتوفر لنا القصيدة البسيطة البناء، في مختلف مستوياتها، من الطول والسرعة، إلى الديناميكية والتموج، أقول توفر لنا صورة معزوفة غنائية، بأداة واحدة، أو صورة «تيار» موحد لا يحفل بالتنويعات والتمفصلات الأساسية.

٢ـ القصيدة المعقدة البناء:

مع إن مبدأ «التّقنية» الفنية بدأ يجتذب اهتمام الشعراء المعاصرين بشكل متزايد، فإن عدد شعراء التقنية العالية، بحق، كان محدوداً جداً، حتى عام ١٩٦٥. وطوال هذه المرحلة من تطور الانتاج الشعري الحديث، ربما كان السياب وأدونيس هما الوحيدان اللذان يستحقان هذه التسمية.

---

٤٩ نجد نماذج للقصيدة ـ الموجة في مجموعات أدونيس كلها، ابتداء من «قصائد اولى»، في حين نجد النمط الثاني في هذه المجموعة والتي تليها «اوراق في الريح» ـ فقط.

واذا كان السياب قد توصل، في تجربته الشعرية التي انقطعت فجأةً بفعل موته المبكر، إلى اقتياد القصيدة العربية الحديثة حتى تخوم البنية الشعرية العملاقة لأستاذه الروحي والفني « ت . س . اليوت »، فإن بالامكان القول، مع ذلك، إنه قد ظل إلى حد ما حبيس، التقنية البنائية النازعة نحو الكلاسيكية لهذا الشاعر الانغلو ـ سكسوني الكبير، الذي كان يصر على رفع القصيدة إلى مصاف البناء الدائري المسرحي المتضمن نَفَس الملحمة.

والحقيقة، إننا نتعرف في « القصيدة العملاقة » السيابية، وبوضوح، على مفهوم « ستوفر » للعمل العضوي الكامل، الذي تتطور عناصره في سياق معقد الحركة والعلاقات. غير إن تعقد هذه البنية، التي تقدم لنا صورة « كيان » متعدد الخلايا، إنما يتميز بوحدة مُمَحْوَرة حول مركز جاذبية محدد...، وحدة تبدو وهي تكتمل داخل نفسها، وبنحو يمكن نعته بالصارم والمنطقي. لهذا نرى إن التشابك الفكري والتعبيري يترافق عموماً بنسق من التمفصلات الرمزية والايقاعية المتقاربة، بغية حماية العمل من الشطط المفرط، وضمان التحام معين بفحواه الدلالية، والانطباعية. وهذا ما يمكن أن يفسر، بدوره، اشتمال هذه « القصيدة ذات الزمن المغلق » على « صورة ـ أمّ (صورة أساسية)، كصورة المطر أو النهر أو االصلب[٥٠]، تهيمن على الصور كلها وتحتويها عضوياً، هي والرموز الثانوية، على مدى التطور البنائي للقصيدة. وذلك حتى عندما يكون هذا التطور البنائي مقطّعاً بفعل تدخل اغاني الكورس أو المقاطع المقتبسة من الأغاني الشعبية.

هذه البنية « الدائرية » التي نتعرف فيها على نضج شخصية السياب الشعرية، نجدها حاضرة ايضاً ادى ادونيس، وخصوصاً في قصيدتيه الشهرتين اللتين طالما استشهدنا بهما في هذه الدراسة: « **نوح الجديد** » و « **البعث والرماد** »[٥١]. غير إن هذا النمط البنائي لا يغطي إلا جانباً من العمل الأدونيسي، الذي يكشف تطوره عن إرادة جادّة في البحث التعبيري، ويعكس، بنحوٍ شديد التجسيد، دعوته إلى التجاوز المستمر للأشكال المألوفة.

إن التنوع، المتعاظم دائماً، لبنية القصيدة لدى ادونيس يجعل منه، دونما جدل،

٥٠ـ تراجع، على سبيل المثال، في مجوعته « انشودة المطر »: قصيدة « النهر والموت »، « المسيح بعد الصلب » و « انشودة المطر ».

٥١ـ « اوراق في الريح » (ص: ٥٧ـ١٢٧).

المعماري الأكبر للشعر العربي المعاصر. إننا نتعرف في التعددية البالغة الثراء، لعمله، على تنوع في البناءات الفنية يمكن أن يقربه ـ دون أن يفقده اصالته ـ من بعض الوجوه الشعرية الغربية المتباينة والمتعارضة فيما بينها أحياناً. وليس هذا التنوع، الذي قد يفهمه البعض كما لو كان وهناً في الشخصية الفنية للشاعر، إلا علامة على التطور المتسارع على طريق الخلق، وتجلياً محموماً ـ بالمعنى النبيل للكلمة ـ لهذا الهوس الرامبوي المأخوذ بإيجاد «لغة»، بإيجاد «لغات» جديدة، ومن ثم بإيجاد وسائل تعبير جديدة.

ويظل الجانب الأكثر أهمية من هذه «المسافة» التي تم اجتيازها ومن هذه الأشكال التي تم الركون إليها مؤقتاً، متمثلا، على صعيد البنية، بالقصيدة ذات المعمار المعقد، التي إذ تستجيب لرؤيا شعرية مكثفة وموقف فكري تغذيه ثقافة الشاعر الواسعة، فهي تتكفل، في الوقت نفسه، بالبناء الكلي للعمل الشعري، وعناصره المكونة، الجزئية، على جميع المستويات الوظيفية والجمالية.

لكن في حين تقدم قصيدة السيّاب «المكتملة» بنيةً دائريةً مغلقة، تتجه قصيدة أدونيس نحو «الشمولية المنفتحة» للبناء «الأوقيانوسيّ» الذي نرى ما يماثله عند سان ـ جون بيرس، حيث نجد البناء السمفوني، بدلاً من أن تُقَنِّى حركاته، يتبع التيارات الغنائية والثقافية للرؤيا الشعرية.

وقد تعرف القارىء العربي على بدايات هذا النمط من البناء الشعري في قصيدتي ادونيس «**مرثية الايام الحاضرة**» و «**مرثية القرن الاول**»[52]. غير إنه، اي هذا النمط، لن يبلغ شكله الناضج، المتفتحَ إذا جاز التعبير، إلا في «**كتاب الولات والهجرة بين اقاليم النهار والليل**»[53]

إن ادونيس يبلغ، في قصائده الثلاث الطويلة المتضمنة في هذا الكتاب: «**الصقر**»[54] و «**تحولات العاشق**»[55] و «**اقاليم النهار والليل**»[56] بعداً جديداً للبناء الفني، تمكن دعوته ببُعد «الخيال الحر، المنظم». وهو يوشكا، أن ينقض مفهوم «تَبو» في كون «القصيدة الطويلة تنفي ذاتها»، حين يبدو مكتشفاً خصائص ليس فقط «الشعر المَبْنّيَن»، وإنما كذلك، «منهج الشعرية البُنيوية».

٥٢ـ «**اغاني مهيار الدمشقي**» (ص: ٢٤٠، ٢٥٤).
٥٣ـ ظهرت هذه المجموعة عام ١٩٦٥، غير ان قصائدها كانت مكتوبة ومنشوراً اغلبها، قبل هذا التاريخ.
٥٤ـ «**كتاب التحولات والهجرة في اقاليم النهار والليل**» (ص: ٢٥).
٥٥ـ المصدر نفسه (ص:١١١).
٥٦ـ المصدر نفسه (ص: ١٦٦).

وسواء نظرنا من زاوية اللغة، أو الموسيقى، أو « اخراج » القصيدة، فإننا نرى شاعرنا ـ النحات ـ المعماري، ساعياً إلى الافادة من استاطيقا الحركة البنيوية التي تركز على الاستخدام المعقد الديناميكي والبالغ الإتقان، لمادة البناء الفني. لذا نجد ان طول القصيدة لدى ادونيس يتوصل إلى « انقاذ » نفسه عن طريق التنويعات المدهشة لحركاته اللغوية والايقاعية والمجازية والتوزيعية « الطباعية »، التي يخترق بعضها بعضا، وتمتزج بعضها ببعض، داخل نسيج سوريالي منظم بنحو عال...؛ نسيج شعري يبلغ تعقده درجةً غالباً ما نظفر معها بقصائد ثانوية عديدة يكمل ويُثري بعضها بعضاً داخل الوحدة السمفونية للقصيدة.

مع هذا النمط من البناء الأدونيسي، بدأنا نشهد، في الشعر العربي، ولادة تباشير عمل حديث عالميّ الابعاد، يشهد على التجاوز الظافر للطور الانتقالي للتحويل الشعري؛ عمل يجمع ويؤلف بين الحرية الغنائية للشعر العربي والتنظيم المعقد والممنوع للبناء الفني المعاصر.

خـاتمة

في هذا العرض للقصيدة العربية الحديثة، الذي حاولته، بتواضع، مدفوعاً بهمّ مزدوج ـ لكي لا أقول بعائق مزدوج ـ يتمثل بتقديم ظاهرة لم يتم تقديمها من قبل، ومن ثم ايفاء التحليل شروطه، حاولت أن أبيّن الملامح الأكثر بروزاً، إن لم تكن الأكثر أساسية، للتحويل الجذري ـ على مستوى الشكل في الأقل ـ الذي انجزته حركة الطليعة وتواصل تطويره في الشعر العربي المعاصر.

ومع أن المبحث الشكلي والجمالي يظل قادراً على الذهاب، أبعد مما يمكن تصوره، وراء النزوات المنفلتة والرغبات الخيالية اللصيقة بالخلق الفني، فإنه ليس بمقدوره الانسلاخ عن الجذور الاجتماعية ـ الثقافية التي تحيط به وتغذيه، ولا التجرد من دلالة أساسية متأصلة في سياق التطور العام للاطار المحلي الذي قيض له أن يولد ويترعرع فيه. ويبدو لنا، في مثالنا الحالي، إن هذا هو ما تخرج بهِ المجابهة التحليلية بين الظروف التي ولدت فيها حركة الحداثة الشعرية العربية، واتجاهاتها الفكرية وأشكالها التعبيرية.

وقد أمكن لنا أن نلاحظ، في مختلف مراحل السياق الثوري لهذه الحركة، الحضور الثقيل لهذين القطبين الأساسيين اللذين يتحقق من حولها التحول «الفائر» للحياة العربية الحالية، نقصد: الهدم واعادة البناء. وبتعابير سوسيولوجية، نعرف جميعاً أن من يقول:« الهدم» فهو يشير، ضمنياً إلى الموروث، وإن من يقول: «اعادة البناء»، فهو يتحدث، بالبداهة، عن إعادة بَنْيَنَة» (إعادة توزيع للبُنى والعناصر).

هذا «الخروج» من الماضي، خروجاً مؤلماً وحافلاً بالعظمة في الوقت ذاته، هو تحديداً للهدف الذي يحاوله الشاعر العربي المعاصر، بغية التوصل إلى اختيار محله، وباسرع وقت ممكن، إلى جانب التطور الحديث لمعاصريه في العالم. وكما ألمحنا سابقاً، فنحن نلتقي في اطار هذه المحاولة بطموحات وتطلعات شرعية ومثالية في الوقت نفسه، مطمئنة وأحيانا، محيّرة.

ويظل بإمكان التعجل وعدم الاصطبار، المرافقين لهذه الإرادة في بلوغ اهداف

متعددة ومعقدة،أن يفسرا الاختلاطات والتناقضات العديدة التي مرت بها حركة الطليعة الشعرية العربية، عبر رغبتها في التغيير. فالتمرد على تراث عريق في قدمه، والتحرر من التزاماته وقيوده المباشرة، ومحاولة اللحاق، بعد ذلك أو في الوقت ذاته تقريباً، بالمراحل الطويلة والمتعددة التي قطعها التطور الشعري في العالم، كان يشكل، بمجموعه، مهمة بدا لحركة الحداثة، ساعة بدئها، إنها مستحيلة التحقق في فترة وجيزة. في حين إننا نلاحظ، ومن نواح عديدة، ان ما استطاعت الحركة تحقيقه حتى الآن، وخصوصاً في الميدان التعبيري، يظل اكثر إثارة للدهشة والاعجاب. إنه يمثل، في حقيقته، انتصاراً نهائياً على النموذج الشعري ـ الاصلي ـ التقليدي، في كليته، على مستوى العناصر اللغوية ومستوى العناصر الايقاعية والجمالية، وما إليها.. هذا دون أن يغامر بالابتعاد، بإفراط، عن جوهر الشعر العربي الرائع وروحيته.

وفي الوقت الذي توصلت فيه الحركة إلى تحطيم الاسطورة المقدسة للنموذج الشعري الموروث، فإنها قد استطاعت، لحسن الحظ أن تتجاوز النزعات العابرة ـ والطبيعيّة من ناحية أخرى ـ التي تجلت في المراحل المختلفة من مسيرتها الثورية، مستهدفة تحجيرها وتصعيدها كعقيدة اظلامية وثابتة. وهكذا فإن النموذج التقليدي لم يدع المحل لنموذج جديد، أو مثال مفروض أو مقترح، بل الدعوة الحاسمة كانت موجهة للاستكشاف الحر للعالم واعماقه، وللتعددية الخلاقة والتجاوز المستمر.

وكانت هذه الدعوة مصحوبةً غالبا بتحريض على البناء المنظم، كمبدأ من المبادىء المكملة للحداثة. فقد ظل الشاعر العربي، وكذلك المثقف العربي بوجه عام، يحقق وعياً متزايداً بواحدة من الحقائق الجوهرية للعالم الحديث، إلا وهي ضرورة «الحركة المنظمة». إن عملا حديثاً هو، بالنسبة له، عمل منظم بامتياز.

ولكن هذا الشاعر الذي يرفض، بتصميم وبعنف، أن يمتثل إلى تراثه الخاص، هل هو قادرٌ على القبول بـ «امتثالية» جديدة؟

إن الاجابة، التي تحققت من قبل على يد زملائه الشعراء الغربيين، قد بدت مشجعة له في هذا المضمار: خلق عالمه الشخصي ونظامه الخاص، كضمانة للفاعلية والحرية والاصالة في آن.

حول هذا المفهوم، مفهوم «الوعي الحديث»، يلتقي الشعراء العرب المعاصرون، أو يفترق بعضهم عن بعض في طرائق متميزة، ومتعارضة أحياناً.

إن هذا الوعي بالنظام، والبناء أو التنظيم، انما يترجم نفسه في تحقيقات فنية مختلفة،

بحسب اختلاف المواقف الثقافية والفنية. هكذا رأينا التفسير الايجابي (للظاهرة) وهو يكشف عن نفسه فيما دعوناه بالقصيدة «المبنية» التي وجدت صورتها القصوى في البناء الشعري المعقد، وفي الوقت نفسه ردة الفعل السالبة ـ وهي تتجلى في القصيدة الفوضوية، التي اذا كانت تستميت في الاحتجاج على عبودية الماضي، وترفض الانخراط في النظام الساحق للعالم الحالي، محاولةً بهذا أن تجسد صرخة الاحتجاج ضد عبث الأقدار، فإنها تظل تنزع مع ذلك إلى «نظام هدام»، وإلى بناء، جاليٍّ في الأقل، لنزعتها التخريبية.

إن كلتا النزعتين، الأولى «الانخراطية»، المستسلمة بهدوء أو المتفائلة على نحو ثوري، والثانية «المتشائمة» أو التي تحيا حالة احتجاج دائمة، المتعارضتين لحظة تتعرفان على نفسيهما في التيارات الحديثة للشعر العالمي، إنما تمثلان ضعين روحيين للجيل المعاصر من الانتلجنسيا العربية، وتعكسان تمزقهما بين عالمين هاربين: واقع رهن الاحتضار، ورجاء غير كامل اليقين.

يظل في النهاية أن نشير إلى أنه خارج هذين التيارين الأساسيين وحتى داخلهما بدأت تتجلى، بحياء، ملامح طليعة جديدة، مسلحة بمعرفة واسعة ومعمقة بالتجارب الشعرية، والادبية للعالم، تمكنها من التساؤل عن القيمة الحقيقية للحركة الشعرية، بروح نقدية «هادفة» وتدعو هذه الطليعة إلى شعر «ايصالي»، يتعهد برسالته في النضال الوجوديّ للعالم العربي؛ شعر طامح إلى المزاوجة بين الخلق والفعالية؛ شعر؛ في النهاية، اذا ما تيسّر له أن يحقق توازنه ونضجه، فإنه سيكون جديراً بماضيه، وواثقاً من مستقبله؛ و... علاقته الايجابية بثقافة انسانية جديدة.

المصادر والمراجع

لا زالت المصادر الخاصة بحركة الشعر العربي الحديث محدودة، كما أشرنا في متن هذا البحث، بل هي، فوق ذلك، متقطعة وجزئية. وبما أن دراستنا تستحضر العديد من المسائل الأدبية والثقافية التي تدعو إلى توجه بحثيّ، بالضرورة فقد رأينا من المجدي أن نعمد إلى إنتقاء بعض المراجع القديمة، والحديثة، القادرة على اسعاف دراسات مقبلة، أو محتملة، بمختلف هذه المسائل - وقد أشرنا إلى معظم هذه المصادر، بنحو تفصيلي، في فصول دراستنا هذه. غير أن ضرورة الإيجاز كانت تمنعنا من تحديد تاريخ صدور الكتاب والدار القائمة بنشره، وهذا ما تلافيناه في هذه اللائحة البيبليوغرافية. وفي حال غياب إشارة صريحة إلى الطبعة كان ذلك يعني أن الطبعة الأولى هي التي تم الرجوع إليها في النص. وسيجد القارىء هذه اللائحة منظمة وفق التسلسل الأبجدي، وهي تضم أحياناً، مؤلفات لا تتمتع بعلاقة مباشرة مع موضوع هذه الأطروحة، ولكننا عثرنا فيها على مثال هنا، أو قطعة مستشهد بها هناك:

- عباس، احسان، «**فن الشعر**»، عرض للمفهومات والاتجاهات الشعرية. الطبعة الثالثة، دار الثقافة - بيروت (الطبعة الاولى عام ١٩٥٥)، «**البياتي والشعر العراقي الحديث**» (الطبعة الاولى ١٩٥٥، دار بيروت)، «**بدر شاكر السياب، دراسة في حياته وشعره**»، دار الثقافة - بيروت، ١٩٦٩؛ بالاشتراك مع م. ي. نجم: «**الشعر العربي في المهجر، أميركا الشمالية**»، دار بيروت، ١٩٥٧؛ «**ثورة الادب الاندلسي**»، بيروت ١٩٦٢.

- عبود، مارون، «**رواد النهضة الحديثة**»، طبعة دار العلم للملايين، بيروت ١٩٥٢؛ «**على المحك**»، الدار ذاتها، ١٩٤٦؛ «**الرؤوس**»، دار المكشوف، بيروت، ١٩٦٤؛ «**زوبعة الدهور**»، الدار ذاتها، ١٩٤٥؛ «**جدد وقدماء**»، دار الثقافة، بيروت، ١٩٥٩.

- عبد الكريم، م. «**فن التوشيح**»، بيروت، ١٩٥٩.

- عبد الصبور، صلاح، شعر: «**الناس في بلادي**»، دار الاداب، بيروت، ١٩٥٧؛ «**اقول لكم**»، الدار ذاتها، الطبعة الثانية ١٩٦٥ (الطبعة الاولى ١٩٦١)؛ «**أحلام الفارس القديم**»، الدار ذاتها ١٩٦٤؛ مسرح شعري: «**مأساة الحلاج**»، الدار ذاتها ١٩٦٦؛ بحث: «**الشعر الجديد... لماذا؟**»، الدار ذاتها.

- عبد الجليل. ج. م، «تاريخ الادب العربي» منشورات «ميزونوف» و«لاروس»، باريس، ١٩٤٣.

ABD EL-JALIL, J. M., *Histoire de la littérature arabe*, G.-P. Maisonneuve et Larouse, Paris 1943.

- عبد الملك، أنور، «أنطولوجيا الادب العربي المعاصر» - جزء الدراسات، مع مقدمة عن الفكر العربي المعاصر، لوسوي، باريس ١٩٦٨، «الفكر العربي السياسي المعاصر»، الدار ذاتها، ١٩٧٠.

ABD EL-MALEK, A; *Anthologie de la littérature arabe contemporaine*. Essais, avec une introduction à la pensée arabe contemporaine, Seuil, Paris 1968; *La Pensée politique arabe contemporaine*, Seuil 1970.

- بن شنب، م. ب.، «تحفة الادب في ميزان أشعار العرب»، الجزائر ١٩٠٦، باريس ١٩٥٤؛ مادة «القافية» في «الانسكلوبيديا الاسلامية»، جـ ٢، طبعة ١٩٢٧، ص:٩٦١.

- ابي شقرا، شوقي، «أكياس الفقراء»، منشورات الثريا، بيروت ١٩٥٩؛ «خطوات الملك»، منشورات دار مجلة شعر، بيروت ١٩٦٠؛ «ماء لحصان العائلة»، قصائد نثر، الدار ذاتها، ١٩٦٣.

- العبطة، محمود، «بدر شاكر السياب والحركة الشعرية الجديدة في العراق»، مطبعة المعارف، بغداد، ١٩٦٥.

- ابو العتاهية، ديوانه، دار صادر - دار بيروت، ١٩٦٤ (يراجع ايضا، ش. فيصل).

- ابو الجيش الاندلسي، «عروض الاندلسي»، الطبعة الاولى، اسطنبول، ١٢٦١.

- ابو النصر، عمر، «في دولة الادب والبيان»، الطبعة الثانية، بيروت، ١٩٣٣.

- ابو ماضي، ايليا، «الخمائل»، مجموعة شعرية، الطبعة الثانية، مكتبة صادر، والطبعة الثامنة، دار العلم للملايين، بيروت، ١٩٦٩؛ «الجداول»، مجموعة شعرية، مع مقدمة لميخائيل نعيمة، الطبعة الاولى عن مطبعة مرآة الغرب، نيويورك ١٩٢٧.

- ابو شبكة، الياس، «روابط الفكر بين العرب والفرنجة»، الطبعة الثانية، دار المكشوف، بيروت ١٩٤٣؛ «افاعي الفردوس»، مجموعة قصائد مع مقدمة عن التعبير الشعري، الطبعة الثانية، دار المكشوف، بيروت ١٩٤٨ (الطبعة الاولى ١٩٣٠).

- ابو سعد، احمد، «الشعر والشعراء في العراق»، (١٩٠٠-١٩٥٨)، مختارات تسبقها مقدمة، دار المكشوف، بيروت ١٩٥٩؛ «الشعر والشعراء في السودان» (١٩٠٠-١٩٥٩)، مختارات تسبقها مقدمة، الدار ذاتها، ١٩٥٩. (يتضمن كل من الكتابين على قدر وافر من النماذج الشعرية الحديثة).

- «الآداب»، مجلة أدبية، تصدر في بيروت، برأس تحريرها سهيل ادريس (يراجع، تحديداً، عددها الخاص عن الشعر الحديث، كانون الاول ١٩٥٥).

- «الادب العربي في آثار الدارسين»، مؤلف جماعي، اعداد هيئة الدراسات العربية في الجامعة الاميركية ببيروت، صدر عن دار العلم للملايين، ١٩٦١.

- ادونيس (علي أحمد سعيد)، شعر: «قالت الارض»، دمشق، ١٩٥٤؛ «قصائد اولى»، دار شعر، بيروت، الطبعة الثانية، ١٩٦٣؛ «اوراق في الريح»، الدار ذاتها، ١٩٥٩؛ «اغاني مهيار الدمشقي»، الدار ذاتها، ١٩٦١؛ «كتاب التحولات والهجرة في اقاليم النهار والليل»، المكتبة العصرية، بيروت ١٩٦٥؛ «المسرح والمرايا»، دار الآداب، بيروت، ١٩٦٨؛ «ديوان الشعر العربي» (انطولوجيا للشعر العربي بثلاثة اجزاء، كل منها مسبوق بدراسة موجهة لتقديم هذا الشعر وتحليله ضمن منظور معاصر)، المكتبة العصرية، صيدا- بيروت ١٩٦٤؛ محاولة في تعريف الشعر الحديث»، دراسة حول التحول الشعري الحديث، «شعر» العدد ٢، ص: ٧٩؛ «قصيدة النثر»، دراسة حول خصائص قصيدة النثر، «شعر» العدد: ١٤، ص: ٧٥؛ «الشاعر العربي الحديث وتراثه» في المؤلف الجماعي بالفرنسية: «المعايير والقيم في الاسلام المعاصر»:
Normes et valeurs dans l'Islam contemporain, Payot, Paris 1966,
مقدمة ومختارات من شعر بدر شاكر السياب، دار الآداب، بيروت ١٩٦٧، «الشعر العربي ومشكلة التجديد»، محاضرة القاها الشاعر في مؤتمر روما، ١٩٦١، وظهرت في «الأدب العربي المعاصر - أعمال مؤتمر روما»، باريس، ١٩٦١، ص: ١٧٠، «الشعر العربي والعالمية» في مجلة «شرق»، عدد ١٧، ١٩٦١، ص: ١٠٣.

- الافغاني، س.، «في اصول النحو»، الطبعة الثانية، مطبعة، جامعة دمشق، ١٩٥٧.

- دالفيرني، أ.، «مدخل صغير الى العامية اللبنانية»:
D'Alverny, A., *Petite introduction au parler libanais*, 2e éd; El-Machreq, Beyrouth 1970; *Cours de langue arabe*, 2e éd; même éd. 1967.

- الآمدي، «الموازنة بين ابي تمام والبحتري»، تحقيق عبد الحميد، المكتبة الكبرى، القاهرة، ١٩٥٩.

- امين، احمد، «فجر الاسلام»، الطبعة العاشرة، دار الكتاب العربي، بيروت، ١٩٦٩؛ «ضحى الاسلام»، بثلاثة اجزاء، الطبعة العاشرة، عن الدار ذاتها؛ «ظهر الاسلام»، باربعة اجزاء، الطبعة الثالثة، عن مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ١٩٦٢.

- انيس، ابراهيم، «موسيقى الشعر»، الطبعة الثانية، المكتبة الانغلو-مصرية، القاهرة، ١٩٥٢؛ «في اللغة العربية»، الطبعة الثالثة، المكتبة الانغلو-مصرية، القاهرة، ١٩٦٥؛ «الاصوات اللغوية»، القاهرة، ١٩٦٥.

- عقل، سعيد، مأساتان شعريتان: «بنت يفتاح» (مع مقدمة حول المسرح)، منشورات المكتبة الكاثوليكية، بيروت، ١٩٣٥؛ و«قدموس»، بيروت، ١٩٤٤؛ «المجدلية»، قصيدة طويلة مع مقدمة حول الشعر، بيروت، «رندلى»، مجموعة قصائد، بيروت، ١٩٥٠؛ «يارا»، مجموعة قصائد (باللهجة اللبنانية والاحرف اللاتينية)، مكتبة انطوان، بيروت ١٩٦١؛ «اجمل منك، لا»، مجموعة قصائد، بيروت؛ «كيف أفهم الشعر»، محاضرة حول المفهوم الشعري، نشرت في المؤلف الجماعي: «الفنون الادبية»، بيروت، ١٩٣٧.

- العقاد، عباس محمود، «شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي»، مطبعة حجازي، القاهرة، ١٩٦٢، «المراجعات في الادب والفنون»، المطبعة العصرية، القاهرة، ١٩٢٦.

أربيرى، أ. ج.، «الشعر العربي الحديث»، لندن، ١٩٥٠.

Arberry, A. J., *«Modern» Arabic Poetry,* London 1950

- الأرسوزى، زكي، «العبقرية العربية في لسانها»، الطبعة الرابعة والعشرون، دار اليقظة العربية، دمشق.

- الاصفهاني، «الاغاني» (بثمانية اجزاء)، مطبعة التقدم، القاهرة.

- العسكري، «كتاب الصناعتين»، مطبعة صبيح، القاهرة (طبعة غير مؤرخة).

- الأشتر، أ. ك.، «النثر المهجريّ» (كتاب الرابطة القلمية) (بجزئين) لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ١٩٦١.

- عوض، لويس، «المؤثرات الاجنبية في الادب العربي الحديث» (بجزئين)، معهد الدراسات العالية، القاهرة ١٩٦٢ - ١٩٦٣، «الاشتراكية والادب»، دار الهلال، الطبعة الثانية، ١٩٦٨، «بلوتلاند وقصائد اخرى»، مجموعة قصائد، القاهرة ١٩٤٧.

- عيّاد، م.، «موسيقى الشعر العربي»، القاهرة، ١٩٦٨.

- ايوب، رشيد، «هي الدنيا»، مجموعة قصائد قدم لها ميخائيل نعيمة، دار الصباد، بيروت ١٩٥٩.

- عازار، ن.، «نقد الشعر في الادب العربي»، دار المكشوف، بيروت، ١٩٣٩.

- العظمة، نذير، مجاميع شعرية: «عتابا»، دمشق، ١٩٥٢؛ «جرحوا حتى القمر»، بيروت ١٩٥٦؛ «اللحم والسنابل»، مطبوعات دار مجلة «شعر»، بيروت، ١٩٥٧؛ «اطفال في المنفى»، مطبعة المغاني، بيروت، ١٩٦١؛ «غدا تقولين كان»، بيروت ١٩٥٩.

- بعلبكي، ليلى، «نحن بلا اقنعة»، مطبعة الندوة اللبنانية، بيروت، ١٩٥٩.

- بدوي الجبل (م. س. الاحمد)، «مختارات»، قام بها مدحت عكاش، منشورات مجلة الثقافة، دمشق، ١٩٦٨.

ـ بدوي، م.، «مختارات من الشعر العربي الحديث»، مع مقدمة وملاحظات بيوغرافية، ونماذج وافرة من الشعر الطليعي، منشورات النهار، بيروت، ١٩٦٩.

ـ البغدادي، «خزانة الادب»، اربعة اجزاء، القاهرة، ١٣٤٧.

ـ بغدادي، شوقي، «اكثر من قلب واحد»، بيروت ١٩٥٥.

ـ الباهي، م.، «الفكر الاسلامي وصلاته بالاستعمار الغربي»، مكتبة وهبة، القاهرة، ١٩٦٠.

ـ براكس، غازي، «القديم والجديد في الشعر العربي عامة»، في مجلة «شعر»، العدد ٢، ١٩٥٩، ص: ٩٦؛ «البوادر التمهيدية لحركة الشعر الحديث»، «شعر»، العدد ١٦، ١٩٦٠، ص: ١١٤.

ـ باربو، م.، «الالتزام والتمرد كما يراهما الناقد العراقي جبرا» في مجلة، «حوليات معهد الدراسات الشرقية» العدد ١، ١٩٦٤، ص: ٧٧.

. Barbot, M., «L'engagement et la révolte selon le critique irakien Jabrā», dans *Annales de l'Institut des Etudes Orientales*, I, 1964, p. 77.

ـ بارتليمي، أ.، «قاموس عربي ـ فرنسي، اللهجات المحكية في سوريا: حلب، دمشق، لبنان، القدس»، مطبوعات المكتبة الشرقية، باريس، ١٩٣٥.

Barthélemy, A., Dictionnaire *arabe-français, Dialectes de Syrie: Alep, Damas, Liban, Jérusalem*, Ed. Librairie Orientale, Paris 1935.

ـ البصير، محمد مهدي، «نهضة العراق الادبية في القرن التاسع عشر»، المعارف، بغداد، ١٩٤٦.

ـ بشير، م. م.، «الموشّح»، بغداد، ١٩٤٨.

ـ بسيسو، معين، مجاميع شعرية: «المعركة»، دار الفن الحديث، القاهرة ١٩٥٢؛ «الاردن على الصليب»، دار الفكر، القاهرة ١٩٥٧؛ «فلسطين في القلب»، دار الاداب، بيروت ١٩٦٤؛ «القتلى والمقاتلون والسكارى»، دار العودة، بيروت ١٩٧٠.

ـ البصري، ع. د.، «بدر شاكر السياب، رائد الشعر الحر»، منشورات وزارة الثقافة والارشاد، بغداد، ١٩٦٦.

ـ بطيّ، ر.، «الادب العصري في العراق»، بجزئين، المطبعة السلفية، القاهرة، ١٩٢٣.

ـ البياتي، عبد الوهاب، شعر: «ملائكة وشياطين»، الطبعة الثالثة، دار العودة، ١٩٦٩، (الطبعة الاولى: ١٩٥٠)؛ «اباريق مهشمة» الطبعة الثالثة، دار الاداب، ١٩٦٧ (الطبعة الاولى: ١٩٥٤)؛ «المجد للاطفال والزيتون»، دار العودة، «اشعار في المنفى»، الطبعة الخامسة، الدار ذاتها، ١٩٦٩؛ «عشرون قصيدة من برلين»، ١٩٥٧؛ «كلمات لا تموت»، دار العلم

للملايين، بيروت ١٩٦٠ ؛ «سفر الفقر والثورة»، دار الاداب، بيروت، ١٩٦٥ ؛ «الذي يأتي ولا يأتي»، الدار ذاتها.

ـ بدوان، جان لوي، «الشعر السوريالي»، مختارات ومقدمة، سيرز، باريس ١٩٦٤.

Bédouin, J. L., *La poésie surréaliste*, Anthologie avec une introduction, Seghers, Paris 1964.

ـ بن ـ براهام، م.، «العروض العربية»، باريس، ١٩٠٧.

BEN BRAHAM, M., *La métrique arabe*, Paris 1907.

ـ بيرجر، م. «العالم العربي اليوم»، الترجمة العربية لـ «م. محمد»، دار صادر، بيروت، ١٩٦٣.

BERGER, *The Arab World today*, trad. arabe de M. Luhammad, Dar sīr, Beyrouth 1963.

ـ برنارد، سوزان، «قصيدة النثر من بودلير حتى ايامنا»، منشورات مكتبة نيزت، باريس، ١٩٥٩.

BERNARD, S., *Le poème en prose, de Baudelaire jusqu'à nos jours*, Librairie Nizet, Paris 1959.

ـ بيرك، جاك، «العرب من الأمس الى اليوم»، لوسوي، باريس، ١٩٦٠ ؛ «مصر من الاستعمار الى الثورة»، باريس ١٩٦٧ ؛ «الشرق الثاني»، غاليمار ١٩٧٠ ؛ «مشكلات الثقافة العربية المعاصرة» في دفاتر السوسيولوجيا العالمية» ـ العدد ٣٦، ١٩٦٤، ص: ٣، ٣٢ ؛ «القلق العربي في الازمنة الحديثة»، مجلة الدراسات الاسلامية، العدد ٢٦، ١٩٥٨، ص: ٥٧، ١٠٧ ؛ مقدمته لانطولوجيا الادب العربي المعاصر، جزء القصة والرواية، اعداد مكاريوس، لوسوي، باريس ١٩٦٤، وعدة دراسات في المؤلف الجماعي «المعايير والقيم في الاسلام المعاصر»، ص: ١٠١، ١٣٢، ١٧٤، ٢١٠، ٢٤٧، ٢٦٦.

BERQUE Jaques, *Les Arabes d'hier à demain*, Seuil, Paris 1960., L'Egypte, *Impérialisme et révolution*, Paris 1967., L'Orient second, Gallimard 1970., «Problèmes de la culture arabe contemporaine», dans *cah. int. sociol.*, no 36, 1964, pp. 3 32., «L'inquiétude arabe des temps modernes», *dans Revue des Etudes Islamiques*, no 26, 1958, pp. 87 107; *Preface a l'Anthologie de la littérature arabe contemporaine, Roman* et nouvelle de Makarius, Seuil, Paris 1964; plusieurs articles dans l'ouvrage *collectif Normes et valeurs dans l'Islam contemporain, pp. 101, 132, 174, 210, 247.* 266.

ـ بنت الشاطىء (ع. عبدالرحمن)، «الشاعرة العربية المعاصرة»، منشورات معهد الدراسات العالية، القاهرة ١٩٦٣ ؛ الأدب النسوي العربي المعاصر»، في مؤتمر روما للأدب العربي المعاصر ـ أعمال المؤتمر، ص: ١٣٢.

- بلاشير ريجيس، «تاريخ الأدب العربي» بثلاثة أجزاء، منشورات «أدريان ـ ميزونوف»، باريس ١٩٦٢، ١٩٦٤، بالاشتراك مع غود فروا ـ دومبينيس، «قواعد العربية الكلاسيكية» الطبعة الثالثة، منشورات «ميزونوف ولاروس»، باريس ١٩٥٢؛ «مبادىء العربية الكلاسيكية»، «ميزنوف»، ١٩٥٨؛ «إسهام جديد في تاريخ العروض العربية»: ملاحظات حول الاصطلاحات الأصلية، في مجلة Arabica، جـ ٦، ١، ص، ١٣٢؛ «الأوزان والعروض العربية في ضوء المنشورات الجديدة»، في Arabica، جـ ٧ ١٩٦٠، ص: ٢٢٥؛ «التثاقف بين العرب ـ المسلمين»، في Arabica، جـ ٣، ١٩٥٦؛ «الشعر العربي في العراق وبغداد حتى معروف الرصافي» في Arabica، جـ ٩، ١٩٦٢، ص: ٤١٩؛ «ملحوظة حول الحركة الأدبية الحالية في بغداد»، في Arabica، جـ ١٠، ١٩٦٣، ص: ٩٥.

- BLACHERE, R., *Histoire de la littérature arabe*, 3 vol., L. A. O., Adrien - Maisonneuve, Paris 1962, 1964; avec GAUDEFROY - DEMON - BYNES, *Grammaire de l'arabe classique*, 3e éd.; G. P. Maisonneuve et Larose, Paris 1952; *Eléments de l'arabe classique*, G. P. Maisonneuve, 1958; « Deuxième contribution à l'histoire de la métrique arabe»: notes sur la terminologie primitive, dans *Arabica*, T. VI, 1959, P. 132; «Métrique et prosodie arabe à la lumière de publications récentes», dans *Arabica*, T. VII, 1960, p. 225; «L'acculturation des Arabe - Musulmans», dans *Arabica*, T. III, 1956; «La poésie arabe en Irãq et à Baghdad jusqu'à Ma'ruf Al - Rusafi», dans *Arabica*, T. IX, 1962, p. 419; «Note sur l'actuel mouvement littéraire à Baghdad», dans *Arabica*, T. X, 1963, P. 95.

- بلاطة، عيسى، «الرومانطيقية ومعالمها في الشعر العربيّ الحديث»، دار الثقافة، بيروت، «بدر شاكر السياب، حياته وشعره»، دار النهار بيروت، ١٩٧١.

بريتون، أندريه، «بيانات السوريالية»، غاليار، سلسلة «أفكار»، باريس، ١٩٦٣

BRETON, A. *Manifestes du surréalisme*, Gallimard, Goll. Idées, Paris

- بروكلمان، س. «تاريخ الأدب العربي»، الطبعة الثانية، بجزئين، مع ثالث إضافي، أ. ج. بريل، لايد، ٣٧ ـ ٩٤٩١، الترجمة العربية لعبد الحليم النجار، دار المعارف، القاهرة ١٩٦١، ١٩٦٢ «تاريخ الشعوب الإسلامية» الترجمة العربية لـ «ف. أ. فارس» «ومنير البعلبكي»، دار العلم للملايين، بيروت ١٩٦٨.

BROCKELMANN, C., *Geschichte der arabischen literatur* 2e éd., 2 vol. et 3 suppl., E. J. Brill, Leyede 1937 - 1949, trad. arabe de 'A. H. Al - Naggar, Dar al - Ma'arif, Le Caire 1961, 1962, *Histoire des peuples musulmans*, tard. arabe par N. A. Faris et M. Al-Ba'albaki, Dar al - 'Ilm lil - Malayin, Beyrouth 1968.

- برونشفج، ن، «النظم العربي الكلاسيكي: محاولة في منهج جديد»، في المجلة الأفريقية، العدد ٢٢، ١٩٤٠، ص؛ ١٦٣.

BRUNSCHVIG, R., «La versification arabe classique: Essai d'une méthode nouvelle», dans *revue Africaine,* no 22, 1940, p. 163.

- البستاني، بطرس، «الأدباء العرب في الأندلس وعصر الانبعاث»، الطبعة السادسة، دار الثقافة والمكشوف، بيروت ١٩٦٨ (الطبعة الأولى عام ١٩٣٧).

- البستاني، ف. أ.، سلسلة «الروائع»، المكتبة الكاثوليكية، بيروت، ١٩٢٧ - ١٩٦٨.

- «كمبردج تـــؤرخ للاسلام»، بجزئين، تحت إشراف «ب. م. هـــوـــلـــت» و«ك. س. لاميتـون» و« ب. لـويس»، جـامعـة كمبردج، منشـورات الجامعـة، ١٩٧٠ (خصوصاً: دراسة ل. غراديه حول الدين والثقافة، جـ ٢، ص: ٥٦٩، ودراسة عرفات شهيد حول الشعر العربيّ) جـ ٢، ص: ٦٧٥، وعلى وجه الخصوص: حول الشعر الحديث، ص: ٦٦٨).

Cambridge History of Islam, 2 vol., éd. de P. M. Holt and K. S. Lambton and B. Lewis, Cambridge Univ. Press, 1970 (notamment l'article de L. Gradet, sur la religion et culture, t. II, p. 569 et celui de Irfan Shahid, sur la poèsie arabe, t. II, p. 675 et plus *particulièrement* sur la poèsie monderne, p. 668).

- كانتينو، ج، «دروس في علم الصوت العربي» منشورات ل. س. كلانشايك باريس ١٩٦٠؛ وبالإشتراك مع ي. حلباوي، «كتيّب أوليّ في العربية المشرقية مع لهجة دمشق»، الدار ذاتها، ١٩٥٣.

CANTINEAU J., *Cours de phonétique arabe,* Ed, L. C. Klinchsieck, Paris 1960; Avec Y. Helbaoui, *Manuel élémentaire d'arabe oriental, Parler de Damas,* même éd. 1953.

- الكزبري (تراجع الملاحظة بخصوص «رايت» *wright.*)

- شليطا، م.، «النبيّ»، الترجمة الفرنسية لكتاب جبران مع مقدمة حول حياته وعمله، منشورات «شرق - غرب» (طبعة غير مؤرخة).

- CHALLITA, M., *Le Prophète,* trad. française du livre de *Gubrañ* avec une intro duction sur sa vie et son œuvre, Ed. Orient - Occident (s. d.)

- شيلود، ج. «مدخل إلى سوسيولوجيا الاسلام، من الإحيائية إلى الشمولية» «ميزونوف»، باريس ١٩٥٨.

CHELHOD, J., *Itroduction à la sociologie de l'Islam:* de l'aninisme à *l'universalisme,* G.-P. Maisonneuve, Paris 85.

- «الكلاسيكية والانحدار الثقافي في تاريخ الاسلام»، مؤلف جامعيّ (ندوة بوردو). ١٩٥٦.

Classicisme et déclin culturel dans l'histoire de l'Islam. Ouvrage collectif (Symposium de Bordeaux), 1956.

- كوهن، جان، «بنية اللغة الشعرية»، فلاماريون، باريس ١٩٦٦.

COHEN, J., *Structure du langage poétique*, Flammarion, Paris 1966.

- كوربان، هنري، «تاريخ الفلسفة الاسلامية»، غاليار، سلسلة «أفكار» ١٩٦٤.

Corbin, H., *Histoire de la philosophie islamique*, Gallimard, Coll. Idées, 1964.

- الضبّي، «المفضليّات»، تحقيق ج. ج، ليال، اكسفورد، مطبوعات كلاردون، ومطبعة الآباء اليسوعيين، بيروت، ١٩٢٠.

- داغر. ي. أ، «مصادر الدراسات الأدبية»، جزئين، منشورات جمية أهل القلم - مطبعة لبنان، ١٩٥٩؛ «فن التمثيل في خلال قرن»، بيروت ١٩٤٨.

- ضاهر، عادل، «التشخصن والتخطي في أغاني مهيار الدمشقي»، في مجلة «شعر» - العدد ٢٤، ١٩٦٢، ص: ١٠٨.

- الضامن، خيري، «افتعال الموضوع الشعري»، مجلة «شعر» - ١٩٥٨ ص: ١١٠

- الدقاق، ع. «الاتجاه القوميّ في الشعر العربي الحديث»، الطبعة الثانية، دار الصقر، حلب ١٩٦٣.

- حنيف، شوقي، «الأدب العربي المعاصر في مصر» (١٨٥٠ - ١٩٥٠)، دار المعارف، القاهرة، ١٩٥٧؛ «الفن ومذاهبه في الشعر العربي»، الطبعة الخامسة، القاهرة؛ «دراسات في الشعر العربي المعاصر» (الأعمال الشعرية ما قبل - الحديثة)، دار المعارف، القاهرة، ١٩٥٩.

- دونيزو، هـ، «قاموس اللهجات العربية في سوريا ولبنان وفلسطين» (ملحق بالقاموس العربي - الفرنسي لبارتليمي)؛ «ميزونوف» باريس ١٩٦٠.

DENIZEAU, CH., *Dictionnaire des parlers arabes de Syrie, Liban et Palestine* (Supplément au Dictionnaire arabo - français de Barthélemy), G.- P. Maisonneuve, Paris 1960.

- ديب، و.، «الشعر العربي في المهاجر الأميركية»، دار الريحاني، بيروت، ١٩٥٥.

- البرجيلي، أ، «محاضرات عن الشعر العراقي الحديث»، معهد الدراسات العليا، القاهرة، ١٩٥٩.

- الدسوقي، عبد العزيز، «جماعة أبولو وأثرها في الشعر الحديث»، معهد الدراسات العليا، القاهرة، ١٩٦٠؛ «في الأدب العربي الحديث»، بجزئين، الطبعة الثالثة، مطبعة الرسالة، القاهرة، ١٩٥٥.

- إليوت، ت. س.، «في الشعر والشعراء»، منشورات «فيبر أن فيبر»، لندن، ١٩٥٦.

ELIOT, T. S., *On Poetry and Poets*, Ed. Fäber and Faber L., London 1956.

- «انسيكلوبيديا الاسلام»، «بريل»، بيكار، وآخرون...، ١٩٢٧، ١٩٣٦، بأربعة أجزاء، تبعها ملحق، ثم طبعة جديدة (بريل - ميزونوف) لايد، ١٩٦٠.

Encyclopédie de l'Islam, Ed. Brill. Picard, etc..., 1927, 1936, 4 vol. pfus suppl. et nouvelle éd. (Brill - Maisonneuve), Leyde 1960.

- الفاضل، إلياس، مجموعة قصائد نثرية: «أوراق جريحة»، مطبعة الحياة، دمشق، ١٩٥٨، و«تحت شمس آسيا»، دار الأجيال، دمشق ١٩٧٠.

- فخري، ماجد، في المؤلف الجماعي «الشعر في معرفة الوجود»: «مادة الشعر»، ص؛ ١٠٩، دراسة في عمل أدونيس، ص؛ ٢٥، وأخرى في عمل خليل حاوي، ص: ٣١.

- فاخوري، خ، «تاريخ الأدب العربي»، لبنان، ١٩٥٢.

- فاخوري، عمر، «لاهوادة»، منشورات الأدبي، بيروت ١٩٤٢؛ «أديب في السوق»، دار المكشوف بيروت ١٩٤٤؛ «الحقيقة اللبنانية»، عن الدار ذاتها، ١٩٤٤.

- فانون، فرانز، «معذبو الأرض»، ماسيرو، باريس، ١٩٦٨.

FANON, F., *Les damnés de la terre*, Maspero, Paris 1968.

- فارس، محي الدين، «الطين والأظافر»، مجموعة شعرية، دار الأدب، بيروت، ١٩٥٧.

- فروخ، ع. «تاريخ الأدب العربي»، بجزئين، دار العلم للملايين، بيروت، ١٩٦٨؛ «تاريخ الفكر العربي»، عن الدار ذاتها، ١٩٦٦.

- فيصل، ش، «المجتمعات الإسلامية»، دار العلم للملايين، بيروت، ١٩٦٦؛ «أبو العتاهية - أشعاره وأخباره»، مطبعة جمعية دمشق، ١٩٦٥.

- الفيتوري، محمد، مجاميع شعرية: «أغاني أفريقيا»، دار الأدب، بيروت ١٩٥٥؛ «عاشق من أفريقيا»، عن الدار ذاتها ١٩٦٥؛ «أذكريني يا أفريقيا»، ١٩٦٦.

- فيّاض، ف، «الخطابة»، دار الهلال، القاهرة، ١٩٣٠؛ «على المنبر»، المكشوف، بيروت، ١٩٣٨.

- فغالي، م.، «العربية المحلية في كفر - عبيدا» (لبنان - سوريا). دراسة: السمية حول
الصوت والاشتقاق في العربية المحكية الحديثة.

FEGHALI, M., *Le parler de Kfar' abida* (Liban - *Syrie*). Essai linguistique sur la phonétique et la morphologie d'un parler arabe *moderne*, Paris 1919.

- فهمي، م.، هـ.، «تطور الشعر العربي الحديث في مصر» (١٨٥٠ - ١٩٥٠) القاهرة،
١٩٥٨؛ «حركة البعث في الشعر العربي الحديث»، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ١٩٦١.

- فلايش، هـ.، «معالجة لعلم الفقه العربي»، معهد الدراسات الشرقية، بيروت ١٩٦١؛
«العربية الكلاسيكية»، مخطط للبنية اللغوية للعربية الكلاسيكية، الدار ذاتها، الطبعة الثانية،
١٩٦٨؛ «مدخل إلى دراسة اللغات السامية»، مبادىء بيليوغرافية، «ميزونوف»، باريس
١٩٤٧؛ «اللهجات (العربية) المشرقية» (في الانسيكلوبيديا الاسلامية) - مادة «العربية»،
جـ ١، ص، ٥٩٣

FLEISCH, H., *Traité de philologie arabe*, publié par l'Inatitut de Lettres Orientales, Beyrouth 1961; *L'arabe classique*, Esquisse d'une structure linguistique de l'arabe classique, même éd., 2e éd., 1968; *Introduction á l'étude des langues sémitiques*, éléments de bibliographie, A. Maisonneuve, Paris 1947; «Les dialectes (arabes) orientaux», dans *l'Encycl. de l'Islam*, article «'Arabıyya», t. I, p. 593.

- فرانكاستل. ب.، «مسائل سوسولوجيا الفن»، في «دراسة السوسولوجيا» (يراجع
غيرفتش)، ص: ٢٧٨.

FRANCASTEL, P.; «Probléme de la sociologie de l'art», dans *Traité de sociologie* (voir G. Gurvich), p. 78.

- فرايزر، س. ج. ج.، «الغصن الذهبي» (دراسة في السحر والدين) ماكيلان، لندن،
١٩٧٠ (يُراجع: جبرا ابراهيم جبرا).

FRAZER, S. J. G., *The Golden Bough* (A Study in Magic and Religion), Macmillan, London 1970 (voir G. I. Gabrä).

- جبر، ج.، «مي وجبران»، بيروت، ١٩٥٠؛ «رسائل جبران»، بيروت، ١٩٥١؛
«جبران، سيرته، أدبه، فلسفته، ورسمه»، بيروت ١٩٥٨.

- جبرا ابراهيم جبرا، مجموعتا قصائد نثر: «تموز والمدينة»، دار شعر، ١٩٥٩، و«المدار
المغلق»، المؤسسة الوطنية، بيروت، ١٩٦٤؛ مجاميع نقدية: «الحرية والطوفان»،
«دارشعر»، ١٩٦٠، و«الرحلة الثامنة»، المكتبة العصرية، صيدا - بيروت، ١٩٦٧،
«أدونيس» - ترجمة الجزء من «الغصن الذهبي» (يُراجع «فرايزر»)، دار الصراع الفكري،
بيروت، ١٩٥٧؛ دراسة حول عمل يوسف الخال في المؤلف الجماعي «الشعر في معرفة الوجود»

(ص، ٩)؛ «الرواية والقصة القصيرة والمسرحية ودورها في المجتمع العربي»، محاضرة في مؤتمر روما للأدب العربي، أعمال المؤتمر ص: ٢١٥.

- غابرييلي، ف.، «تاريخ الادب العربي» ميلانو، ١٩٥٢.

GABRIELLE. F., *Storia della letteratura arabe*, Milan 1952.

- الجاحظ، «البيان والتبيين، وأهم الرسائل»، نصوص مختارة ومشروحة من قبل ج. جبرا منشورات المكتبة الكاثوليكية، بيروت ١٩٥٩ («البيان والتبيين»، الطبعة الثانية، القاهرة، سندوبي، ١٩٢٦-١٩٢٧، بثلاثة أجزاء، والمطبعة الاسلامية، ١٩٥٦).

- غارسيا غوميز، «قصائد عربية-أندلسية»، الطبعة الثالثة، مدريد، ١٩٤٣.

- غودفروا - ديمومبينيس، «المؤسسات الاسلامية»، باريس، ١٩٢١، الترجمة العربية لسامر وشماع، دار النصر للجامعيين الطبعة الثانية، بيروت ١٩٦١؛ «مقدمة كتاب الشعر والشعراء لابن قتيبة» ترجمة ومقدمة، منشورات «ليل بيل - ليتر»، باريس ١٩٤٧.

GAUDEFROY - DEMOMBYNES, *les institutions musulmanes*, Paris 1921, trad. arabe par Sâmir et Sâmmâ', Dar al - Naŝr LiL - *Gami'iyyin*, 2e éd., Beyrouth 1961; *Muqaddimatu Kiltabi s ̄ i'r wa s ̄ sũ'ara'.*

- جواد، كاظم، «من أغاني الحرية»، مجموعة أشعار، دار العلم للملايين، بيروت ١٩٦٠.

- الجواهري، محمد مهدي، «المجموعة الشعرية الكاملة»، بجزئين، دار الطليعة، بيروت ١٩٦٨.

- الجيوسي، سلمى الخضراء، «العودة من النبع الحالم»، مجموعة قصائد، دار الأدب، بيروت، ١٩٦٠.

- حبيب، هـ.، «الأدب العربي»، الطبعة الثانية، اكسفورد ١٩٥٣؛ دراسات في الحضارة الاسلامية، ستاندفوردج شاو، و«و. ر. بولك»، بوسطن ١٩٦٢؛ الاتجاهات الحديثة في الاسلام»، شيكاغو ١٩٤٩، الترجمة الفرنسية لـ«ب. فرنييه» منشورات «ميزونوف»، باريس، ١٩٤٩؛ بالاشتراك مع «هـ. بوبرا»: «المجتمع الاسلامي والغرب»، جامعة اكسفورد، ١٩٥٧؛ «الأدب العربي» في «انسكلوبيديا الاسلام»، مادة «العربية»، ج١، ص: ١٠٦ (خصوصاً منذ ١٩١٤، ص: ٦١٧).

GIBB, H., *Arabic literature*, 2e éd., 1953, Oxford; *Studies on the civilization of islam*, Standford J. Shaw and W. R. Polk, Boston 1962: *Modern Trends in Islam*, Chicago 1949, tard. française de B. Vernier, *Les tendances modernes de l'Islam*, G. - P. Maisonneuve, Paris 1949; avec H. Bower, *Islamic society and the West*, Oxford Univer. Press 1957; «La littérature arabe», dans *l'Encycl. de l'Islam*, article «Arabiyya», t. I, pl 601 (notomment, depuis 1914, p. 617).

ـ غرامون، م.، «مدخل صغير إلى العروض الفرنسية»، كولان، ١٩٦٨؛ «التلفظ الفرنسي»، مكتبة «وولاغراف»، باريس ١٩٦٦.

Grammont, M., *petit traité de versification française*, Collin, 1968; *la prononciation française*, Librairie Delagrave, Paris 1966.

ـ غراناي، ج، «مسائل سوسيولوجيا اللغة»، في «دراسة السوسيولوجيا» (يراجع «غيرفتش»، ص: ٢٥٥).

GRANAi, G., «Problèmes de la sociologie du langage», *dans Traité de sociologie* (voir G. Guryitch, P. 255).

ـ غرونباوم، ج. إي. ف، «الاسلام، دراسة في طبيعة التراث الثقافي وتطوره»، لندن، ١٩٥٥؛ «الايديولوجيا الاسلامية وعلم الجمال العربي» في «دراسات اسلامية» مجلد ٣، ١٩٥٥؛ «العقل الاسلامي كما ينعكس في أدبه»، المجلة ذاتها، مجلد ١، ١٩٥٣؛ «إسلام القرون الوسطى: التاريخ والحضارة»، الترجمة الفرنسية، «و. مايو»، بايو، باريس، ١٩٦٢؛ «الاسلام الحديث: البحث عن هوية ثقافية»، جامعة بيركلي، ١٩٦٢؛ «الأسس الجمالية في الأدب العربي»، في مجلة «الأدب المقارن» العدد ٤، ١٩٥٢، ص: ٣٢٣.

GRUNEBAUM, G. E. V. *L'Islam, Essays in Nature and Growth of a Cultural Tradition*, London 1955; «Idéologie musulmane et esthétique arabe», dans *Studia Islamica*, III, 1955; «The spirit of Islam as shown in its literature», *ibid.*, I, 1953; *L'Islam médiæval: Histoire et civilisation*, trad. de l'anglais par O. Mayot, ed. Payot, Paris 1962; *Modern Islam: The search for cultural identity*, Berkeley Univer. of California press, 1962; «The aesthetic foundation of Arabic Literature», dans *Comparative Literature*, No 4, 1952, p. 323.

ـ جبران، جبران خليل، «المجموعة الكاملة لأعمال جبران»، في مجلدين، ١٩٦١، ١٩٦٤، دار صادر ـ دار بيروت، يجمع الأول أعماله بالعربية: «الموسيقى» (١٩٠٥)؛ «عرائس المروج» (١٩٠٧)؛ «الأرواح المتمردة» (١٩٠٨)؛ «الأجنحة المتكسرة» (١٩١٢)؛ «دمعة وابتسامة» (١٩١٤)؛ «المواكب» (١٩١٩)؛ «العواصف» (١٩٢٠)؛ «البدائع والطرائف» (١٩٢٣). (تراجع ملحوظاتنا عن جبران في مدخل هذه الاطروحة). أما المجلد الثاني فيقدم الترجمة العربية لأعماله بالانجليزية، الصادرة عن دار «نويف» في نيويورك كما يلي: «السابق» (١٩٢٠)؛ «النبي» (١٩٢٣)؛ «رمل وزبد» (١٩٢٦)؛ «يسوع ابن الانسان» (١٩٢٨)؛ «آلهة الأرض» (١٩٣١)؛ «التائه» (١٩٣٢)؛ «حديقة النبي» (١٩٣٣) وقد ترجم الكتابين الأخيرين «شرارة»، ترجم الكتب الباقية «أ. بشير». (يراجع، ضمن منشورات نويف، أيضاً: «ثلاثون رسماً ١٩١٩»، «وقصائد نثر ١٩٣٤»).

ـ الجندي، علي، «الراية المنكسة»، مجموعة قصائد، منشورات المؤسسة الوطنية، بيروت، ١٩٦٢.

ـ الجندي، أنور، «المحافظة والتجديد في النثر العربي الحديث»، ١٨٤٠ ـ ١٩٤٠، مكتبة الرسالة، القاهرة، ١٩٦١.

ـ غريب، روز، «**النقد الجمالي**»، دار العلم للملايين، بيروت، ١٩٥٢.

ـ الجرجاني، «**أسرار البلاغة**»، مكتبة الاستقامة، القاهرة، ١٩٤٨؛ «**دلائل الإعجاز**»، الطبعة الخامسة، دار المنار، القاهرة، ١٩٥٣.

ـ غيرفتش. ج، «دراسة السوسيولوجيا»، بجزئين، الطبعة الثانية، المطبوعات الجامعية الفرنسية، باريس ١٩٦٢ (يراجع: ج. غراناي، و. ي. فرانكاستل، و«أ. ميمي».

GURVITCH, G., *Traité de sociologie*, 2 vol., 2e éd., P.U.F., Paris 1962 (voir G. Granai, P. Francastel et A. Memmi).

ـ غصوب، ي، مقدمة لمجموعة صلاح لبكي الشعرية: «**غرباء**» (يعالج فيها النزعات الامتثالية والتجديد الشعرية في اطار الجدل بين الرومنطيقين والرمزيين)، دار الريحاني، بيروت، ١٩٥٦؛ «**القفص المهجور**»، مجموعة قصائد، مطبعة «جدعون»، بيروت ١٩٢٨.

ـ غيار، س، «**نظرية جديدة في العروض العربية**» (يجد القارىء في ملحقها ملحوظة حول الأوزان العربية، وأخرى حول خصوصية الاوزان العربية «الحديثة»)، ارنت لورنو ـ المطبعة الوطنية، باريس،

GUYARD, S., *Théorie nouvelle de la métrique arabe* avec, en annexe, Note sur la métrique arabe et Note sur une particularité de la métrique arabe «moderne», Ernest Leroux - Imprimerie Nationale, Paris 1877 - 78.

ـ حبشي، رنيه، «**الشعر في معركة الوجود**»، في المؤلف الجماعي الصادر بهذا الاسم عن دار شعر، ص: ١٠١؛ «**فلسفة لزماننا الحاضر**»، مطبوعات الندوة اللبنانية، بيروت ١٩٦١؛ «حضارتنا على المفترق». عن الدار ذاتها ١٩٦٠ (الطبعة الفرنسية عام ١٩٥٩)؛ «**ثورة الزمني عبر الروحي**»، محاضرات الندوة اللبنانية، عدد ١٢، بيروت ١٩٦٥، ص: ٧٣.

ـ هدارة، م. م.، «**التجديد في شعر المهاجر**»، دار الفكر العربي، القاهرة ١٩٥٧.

ـ خفاجي، م. ع.، «**مذاهب الأدب**»، القاهرة.

ـ الحاج، أنسي، قصائد نثر: «**لن**»، دار شعر، مع مقدمة حول قصيدة النثر، بيروت ١٩٦٠؛ «**الرأس المقطوع**»، الدار ذاتها ١٩٦٣؛ وثلاث مقالات نقدية حول اعمال شعرية، ظهرت في المؤلف الجماعي؛ «**الشعر في معركة الوجود**».

ـ الخال، يوسف، مأساة شعرية: «**هيروديا**»، نيويورك، ١٩٥٤؛ مجاميع شعرية: «**الحرية**» ١٩٤٤، «**البئر المهجورة**» دار شعر، بيروت ١٩٥٨؛ «**قصائد في الأربعين**»، الدار ذاتها ١٩٦٠؛ «**قصائد مختارة**»، قام بالاختيار وقدم لها أدونيس، الدار ذاتها ١٩٦٤؛ «**مستقبل**

الشعر في لبنان»، محاضرات الندوة اللبنانية، عدد ٥، بيروت ١٩٥٧؛ «الأديب العربي في العالم الحديث»، محاضرة في مؤتمر روما للأدب العربي، «أعمال المؤتمر»، ص: ١٢٧؛ «مفهوم القصيدة» في مجلة «شعر» العدد ٢٧، ١٩٦٣، ص: ٨١.

- خلف الله، م.، «الوجهة النفسية في دراسة الأدب والنقد» لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ١٩٤٨.

- خالد، أ.، «محاولة في درس جبران»، بيروت ١٩٤٤.

- حاماتي، هنري، «الى الفقر»، مجموعة قصائد نثرية، «دار شعر»، بيروت ١٩٦٠.

- هامر، «ملحوظة حول الموشحات والزجل»، في «الصحيفة الآسيوية» ١٨٣٩؛ «ملحوظة حول الاشكال المصطنعة في الشعر العربي»، الصحيفة ذاتها، ١٨٤٩.

HAMMER, «Notice sur les Muwashahahs et le Zadjal», dans *Journ. Asiatique*, 1839: «Notice sur les formes artificielles de la poèsie arabe». *ibid* 1849

- حزاوي، ر.، «مجمع اللغة العربية ومشكلة تحديث العربية»، لايدن، ١٩٦٥.

HAMZAWI (Hamzaoui), R., *L'Académie arabe et le problème de la modernisation de la langue arabe*, Leiden 1965.

- هارتمان، م.، «الموشحات»، فايمر ١٨٩٧.

HARTMANN, M., *Das Muwashahah*, Weimar 1897.

- حسن، م. ع. غ.، «الشعر العربي في المهجر»، مكتبة الخانجي، القاهرة ١٩٥٥.

- الخطيب، يوسف، مجاميع شعرية، «عائدون»، دار الأدب، بيروت ١٩٥٩؛ «ديوان الوطن المحتل» (انطولوجيا الشعر الفلسطيني مع مقدمة، دار فلسطين، دمشق ١٩٦٨).

- حاوي، خليل، مجاميع شعرية: «نهر الرماد»، دار شعر، بيروت ١٩٥٧؛ «الناي والريح»، دار الطليعة، بيروت، طبعة غير مؤرخة (١٩٦٠؟)، «بيادر الجوع»، دار الأدب، بيروت ١٩٦٥.

- ، «خليل جبران، ثقافته وشخصيته وأعماله»

- ، «خليل جبران، ثقافته وشخصيته وأعماله»، اطروحة بالانجليزية الجامعة الاميركية، بيروت، ١٩٦٣، الترجمة العربية عن دار النهار، بيروت ١٩٦٨.

, *Khalil Gibrān*, his background,character,and works, American University of Beirut, 1963, trad arabe. Dār al - Nahār, Beyrouth 1968

- حيدر، ل.، «محاولات في فهم الأدب»، المكشوف، بيروت ١٩٤٥.

- الحيدري، بلند، مجاميع شعرية: «خفقة الطين»، بغداد ١٩٤٦، «أغاني المدينة الميتة»

١٩٥١، «أغاني المدينة الميتة وقصائد أخرى» ١٩٥٧، «جئتم مع الفجر» ١٩٦١، «خطوات في الغربة» ، ١٩٦٦ ، «رحلة الحروف الصفير» ، دار الأدب، بيروت ١٩٦٨ .

ـ حايك، ميشيل، مجاميع مشعرية: «كف الذكريات» ، مطبعة سميا، بيروت، ١٩٦١، «كتاب العبور والمعاد» ، دار المشرق، بيروت ١٩٦٦ .

ـ، «أصالة الاسهام المسيحي في الآداب العربية» ، في المؤلف الجماعيّ «المعايير والقيم في الاسلام المعاصر» ، ص: ١١٥ .

-, «L'originalité de l'apport chrétien dans les lettres arabes», *dans Normes et valeurs dans l'Islam* contemporain, P. 115.

خير بك، كمال، «مظاهرات صاخبة للجنون» ، بيروت ١٩٦٤ .

ـ الخزرجي، «القصيدة الخزرجية» ، طبعة نقدية أعدّها، راسيه، «الخزرجية» ، دراسة للعروض العربي، الجزائر ١٩٢٠

ـ حجازي، أحمد عبد المعطي، مجاميع شعرية، «مدينة بلا قلب» ، مع مقدمة لرجاء النقاش، دار الأدب، بيروت ١٩٥٩ ، «لم يبق الاّ الاعتراف» ، بيروت .

ـ هلال، م. غ. «الادب المقارن» ، المطبعة الأنغلو ـ المصرية، القاهرة ١٩٦٢ «الرومانطيقية» ، مطبعة الرسالة، القاهرة (طبعة غير مؤرخة) .

ـ هاول، «نحو اللغة العربية الكلاسيكية» ، وطبعة الله ـ أباد، ١٨٨٣ ـ ١٩١١ (خصوصاً القسم الرابع، ص: ٧٣٦ ـ ١٨٥٠ ، حول مذهب النحاة العرب في الفونتيك) .

HOWEL, *A Grammar of the Classical Arabic Language*, éd. Allahabad, 1883 - 1911 (V. notamment partin IV, pp. 736 - 1850, sur la doctrine des grammairiens arabes sur la phonétique).

ـ حنين، جورج، مقدمته «لانطولوجيا الأدب العربي» ـ كتاب الشعر، لوسوي، ١٩٦٧ .

HUNAYN (Hunein), G., *Préface à l'anthologie de la littérature arabe contempo raine*. La poésie, Seuil, 1967.

ـ حوراني، أ.، «الفكر العربي في عصر النهضة» (١٧٩٨ ـ ١٩٣٩)، جامعة اكسفورد، لندن، ١٩٦٢ .

HURANI, A., Arabic thought In the Liberal Age (1798 - 1939), Oxford Univer. Press, London 1962.

- خوري، أ، «الكلمة العربية في المهجر»، دار الريحاني، بيروت ١٩٦٠.

- خوري، منح، «الشعر ونشأة مصر الحديثة»، دراسات حول الأدب العربي (١٨٨٢ - ١٩٢٢)، مطبعة هيسر، كامبردج، ١٩٧١.

HURI, Munah (KHouri Moonah), A., *Poerty and the making of Modern Egypt. Studies in Arabic literature (1882-1922)*, Ed. Hesser, Cambridge 1971.

- خوري، رئيف، «الدراسة الأدبية»، دار المكشوف، بيروت ١٩٤٥؛ «الفكر العربي الحديث، اثر الثورة الفرنسية في توجّهه السياسي والاجتماعي»، عن الدار ذاتها؛ «الأدب المسؤول»، دار الآداب، بيروت ١٩٦٨.

- الحصري، س.، «اللغة والأدب وعلاقتها بالقومية»، الطبعة الثانية، دار الطليعة، بيروت ١٩٦٦.

- حسين، م، «الرومانطيقية الفرنسية والاسلام»، دار المعارف، بيروت، ١٩٦٢، صدر في القاهرة عام ١٩٦٠ تحت عنوان: «حضور الاسلام في الأدب الرومانطيقي في فرنسا»

- حسين، طه، «في الشعر الجاهلي»، دار الكتب المصرية، القاهرة ١٩٢٦؛ «في الأدب الجاهلي»، مطبعة الاعتماد، القاهرة ١٩٢٧ (الطبعة الرابعة، دار المعارف، القاهرة ١٩٤٧)؛ «من حديث الشعر والنثر»، القاهرة ١٩٣٦؛ «خصام ونقد»،الطبعة الخامسة، دار العلم للملايين، بيروت ١٩٦٩.

- ابن عبد ربه، «العقد الفريد»، تحقيق ك. البستاني، مطبعة صادر، بيروت ١٩٥١ - ١٩٥٥.

- ابن الأثير، «المثل السائر»، مطبعة حجازي، القاهرة١٩٣٥.

- ابن الحاجب، «المقصد الجليل في علم الخليل»،تحقيق «فريتاغ» في *Darstelluug des arab»,* فير سكونت، ١٨٣، ص: ٣٣٤.

- ابن الخطيب، «جيش التوشيح»، تحقيق هلال ناجي، بيروت، دار الثقافة، وتونس ١٩٦٧.

- ابن بسّام، «الظاهرة»، القاهرة، ١٩٤٥.

- ابن جعفر، قدامة، «نقد النثر»، دار الكتب المصرية، القاهرة، ١٩٣٣؛ «نقد الشعر»، المطبعة البهية، القاهرة (١٣١٢ للهجرة).

- ابن خلدون، «المقدمة»، الطبعة الثالثة، مكتبة المدرسة ودار الكاتب اللبناني، بيروت ١٩٦٧، الترجمة الفرنسية لمونتاي، بثلاثة أجزاء، عن اليونسكو، بيروت، ١٩٦٦ - ١٩٦٧.

- ابن منظور «لسان العرب»، «خمسة اجزاء»، دار صادر، بيروت ١٩٥٥ - ١٩٥٦.

- ابن قيسان، «تلقيب القوافي وتركيب حركاتها»، تحقيق و. رايت، في «*Opuscn la Arabica*» ١٨٥٩، ص: ٤٧.

- ابن قتيبة، «أدب الكاتب»، تحقيق غونر، لايد، ١٩٠٠، «كتاب الشعر والشعراء»، تحقيق «غويج»، لايد ١٩٠٠ (تراجع ترجمة غودفرور- ديموبينيس الى الفرنسية).

- ابن رشيق، «العُمدة»، القاهرة ١٩٣٤.

- ابن حسناء الملك، «دار الطراز في صناعة الموشحات وأنواعها»، تحقيق الرقابي، دمشق، ١٩٤٩.

- الابراهيمي، ت. أ، «النقد الأدبي عند العرب، من العصر الجاهلي الى القرن الرابع الهجريّ»، القاهرة، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة ١٩٣٧.

- امرؤ القيس، «ديوان امرىء القيس»، دار صادر، بيروت ١٩٦٦.

- عيسى، أ. ب، «المحكم في أصول الكلمات العامية»، مطبعة البابا الحلبي، القاهرة ١٩٣٩

- اسماعيل، عز الدين، «الأصول الجمالية في النقد العربي»، دار الفكر العربي، القاهرة ١٩٥٥؛ «الأدب وفنونه»، القاهرة ١٩٥٥؛ «الشعر القومي في السودان»، دار العودة، بيروت (غير مؤرخة)؛ «الشعر العربي المعاصر» (لم نستطع بالرغم من جهودنا العديدة، أن نحصل على هذا الكتاب الذي نتوقع منه، نظراً لمكانة مؤلفه، أن يقدم عناصر هامة لدراسة الشعر العربي المعاصر).

- عز الدين، يوسف، «الشعر العراقي الحديث وأثر التيارات السياسية والاجتماعية فيه»، مطبعة أسعد، بغداد ١٩٦٠، أعيد طبعه في القاهرة عام ١٦٥؛ «التيارات الأدبية في العراق»، مكتبة النهضة، بغداد، ١٩٦٢.

- جارجي، سيمون، «الأدب العربي المعاصر» في «أعمال مؤتمر روما» ١٩٦٠، «الشعر الشعبي التقليدي المغنى في الشرق الأدنى العربي» مطبعة «موتون»، باريس ١٩٧٠؛ «الموسيقى العربية» - سلسلة «ماذا أعرف؟»، العدد ١٤٣٦، ١٩٧١؛ «الموسيقى الشعبية في الشرق الأدنى العربي»، في تاريخ «تاريخ الموسيقى»، انسكلوبيديا «لابلاياد»، «الشعراء الشبان في السودان»، في «أوريون»، العدد ١٦، ١٩٦٠، ص: ١٢٩ - ١٣٨، «نحو ثورة في الآداب العربية؟»، بخصوص «يارا» سعيد عقل، «اوريون»، العدد ١٧، ١٩٦٠، ص: ١٩٣ - ١٠١ (تراجع مقالة شارل بيلا في العدد نفسه)؛ «شعراء الطليعة العربية، مع قصائد مترجمة»، «أوريون»، العدد ١٨، ١٩٦١، ص: ١٤٧ - ١٩٧٢؛ «ملامح الشعر العربي المعاصر»، «أوريون»، العدد ٢١، ١٩٦٢، ص: ١٥ - ٢٢، «الشعراء العراقيون اليوم، شهود على الوعي العربي» في «لومند دبلوماتيك»، عدد تموز، ١٩٦٨؛ «الروح السرية للكويت تقاوم غزو التقنية» دراسة حول الشعر المعاصر في الكويت،

«لوموند ديبلوماتيك»، ٢٥ ديسمبر ١٩٦٩، ص: ٤٢؛ «بدر شاكر السياب، الرجل والشاعر»، منشورات «أضواء»، باريس (غير مؤرخة)؛ «الغناء التقليدي والشعر الشعبي العربي»، مجلة «حوار»، بيروت، عدد ١١ ـ ١٢، ١٩٦٤، ص: ١١١.

JARGY, Simon, *Al-adab al-'arabi al-mu'āsir, A'māl Mu'tamar Roma*, 1961 (La littérature arabe contemporaine, Travaux du Congrés de Rome en 1961), éd. Adwā', Paris 1962; *La poésie populaire traditionnelle chantée au Proche-Orient arabe*, Ed. -Mouton, Paris 1970; *La musique arabe*, Coll. Que sais-je?, no 1436, 1971; «La musique populaire du Proche-Orient arabe», *dans Histoire de la musique*, Encyclopédie de la Pléiade; «Jeunes poétes soudains», dans *Orient*, no 61, 1960, pp. 129-138; «Vers une révolution dans les lettres arabes? A propos de *Yāra* de Sa'īd 'Aql» *Orient*, no 71, 1960, pp. 93-101 (V. la réplique de CH. Pellat dans la même revue, no 81); «Poétes arabes d'avant-garde, avec traduction de poèmes», *Orient*, no 81, 1961, pp. 147-172; «Aspects de la poésie arabe contemporaine», *Orient*, no 21, 1962, pp. 15-22; «Les -poétes irakiens d'aujourd'hui témoins de la conscience arabe», dans Le *Monde Diplomatique*, juil. 1968; «L'âme secrete du Koweït résiste à l'envahissement de la technique. Sur la poésie contemporaine au Koweït», dans Le *Monde Diplomatique*, 25 décembre 1969, p. 42; *Badr Šākir al-Sayyāb, rağul wa al-šā'ir*, Manšūrāt Adwā', Paris (s.d.); Al-ginā al-taqlidi wa al-ši'r al-šabi al-'arabi, revue *Hiwār*, Beyrouth, no 11-12, 1964, k. 111.

- جوميه، ج، «مدخل الى الاسلام الحالي»، منشورات لوسيرف، باريس ١٩٦٤.

JOMIER, J., *Introduction à l'Islam actuel*, Ed. du Cerf, Paris 1964.

- كمال الدين، جليل، «الشعر الحديث وروح العصر»، دار العلم للملايين، بيروت، ١٩٦٤.

- كرم، انطوان غطاس، «الرمزية والأدب العربي»، دار الكشاف، بيروت ١٩٤٩؛ «مدخل الى دراسة الشعر العربي الحديث. عامل الثقافة»، فصل في «كتاب العيد»، مؤلف جماعي من منشورات الجامعة الاميركية في بيروت، ١٩٦٧؛ «في الادب العربي الحديث»، فصل في «الفكر العربي في مائة سنة»، الجامعة الأميركية في بيروت، ١٩٦٧؛ «صفة المراهقة»، دراسة في شعر نزار قباني، في المؤلف الجماعي «الشعر في معركة الوجود»، دار «شعر»، ١٩٦٠، ص: ١١٦.

- الكيالي، س، «الأدب العربي المعاصر في سوريا»، ١٨٥٠ ـ ١٩٥٠، دار المعارف، القاهرة، ١٩٥٩.

ـ خوام، ر.، «الشعر العربي منذ أصوله الى أيامنا»، مختارات ومقدمة، دار «مارابوت»، باريس ١٩٦٧.

KHAWAM, R., *La Poésie arabe, des origines à nos jours*, Anthologie avec une introduction, Marabout, Paris 1967.

ـ كرينكاو، ف، مادة «للقصيدة» في «انسكلوبيديا الاسلام»، المجلد الثاني، ١٩٢٧، ص:٨٤٣.

KRENKOW, F., l'article «Kasīda» *(Qasīda)*, dans l'Encycl. de l'Islam, t. 2, éd. 1927, p. 843.

ـ لبكي، ص، «لبنان الشاعر»، منشورات الحكمة، بيروت ١٩٥٤؛ «سأم»، مجموعة شعرية قدم لها سعيد عقل، بيروت ١٩٥٩؛ «غرباء» مجموعة شعرية قدمها لها يوسف غصوب.

ـ العروي، عبد الله، «الأيديولوجيا العربية المعاصرة»، تقديم مكسيم رودونسن، ماسبرو، باريس ١٩٦٧.

LAROUI, A., *L'idéologie arabe contemporaine*, préface de Maxime Rodinson, Maspero, Paris 1967.

ـ لوسير، ج، «الأدب العربي الحديث» في «المجلة الأفريقية»، ١٩٣١، «الأدب العامي والنهضة العربية الحديثة»، في «مجلة الدراسات الشرقية» ١٩٣٢، ١٩٣٣؛ «الادب العربي الحديث وتعليم اللغة في سوريا»، «المجلة الأفريقية» ١٩٣٢؛ «الاتجاهات الباطنية في الشعر اللبناني في المهاجر الأميركية»، «جبران خليل جبران»، دراسة في التحليل الوظيفي، في «مجلة الدراسات الاسلامية»، العدد الأول، ١٩٥٣، ص: ١٢١، والعدد الثاني، ١٩٥٤، ص: ١٩٣١؛ «جبران خليل جبران وأصول النثر الشعريّ الحديث»، في «أوريون»، العدد الثالث، ١٩٥٧، ص: ٧؛ «توجهات الأدب العربي المعاصر ونشاط الاتجاهات الاجتماعية»، في اعمال ملتقى علم الاجتماع الاسلامي، ١٩٦١، ص: ٣٠٣.

LECERF, J., «La littérature arabe moderne», *dans Revue Africaine*, 1931; -«Littérature dialectale et renaissance arabe moderne», dans *Bulletin d'Etudes Orien tales*, 1932, 1933; «La littérature arabe moderne et l'enseigenement de la langue en syrie», dans R. bafr., 1932; «Les tendans mystiques du poète libanais d'Amérique, «Gubran Khâlil Gubran», essai d'analyse fonctionnelle *dans Studia Islamica*, I, 1953, p. 121 et 2, 1954, p. 131; «Djabran khalil Djabran et les origines de la prose poétique -*moderne», dans Orient, no 3, 1957, p.7; «L'orientation de la* littérature arabe con -temporaine et l'action des tendances sociales», dans *Colloque sur la sociologie mu sulmane*, 1961, p. 303.

- ليفي، ر.، «مدخل لعلم الاجتماع الاسلامي»، جزآن، لندن، ١٩٣١ - ١٩٣٣، أعيد طبعه تحت عنوان: «البنية الاجتماعية للاسلام»، كامبردج ١٩٥٧.

LEVY, R., *An introduction to the sociology of Islam*, 2 vol., London 1931-33, réédité sous le titre: *The social structure of Islam* Cambridge 1957.

ليفي ديلا فيدا، ج «الأفكار الرئيسية في التشكيل الثقافي للاسلام»، في «غروسر كوارترلي»، العدد الحادي والعشرون، تموز ١٩٤٤.

LEVI DELLA VIDA, G., «Domminant ideas in the formation of Islamic culture», dans *Grozer Quaterly*, XXI, juil. 1944.

- ليفي - بروفنسال، «الحضارة العربية في اسبانيا...»، القاهرة ١٩٣٨.

LEVI - PROVENCAL, *La civilisation arabe en Espagne...*, Le Caire 1938.

- جونغرين، ف، «دليل الى العالم العربي» (١٩٦٠ - ١٩٦٤)، الجامعة الاميركية في القاهرة، القاهرة، ١٩٦٧.

LJUNGGREN, F., *The Arab World Index (1960 - 1964)*, American University in Cario Press, Le Caire 1967.

- المعداوي، أ.، «كلمات في الأدب»، المكتبة العصرية، صيدا (لبنان) ١٩٦٦.

- المعري، «اللزوميات»، ديوان مع مقدمة حول القافية الثرية «لـزوم ما لا يلزم»، دار صادر - دار بيروت، ١٩٦١.

- مدكور، م.، «الأدب العربي تجاه مشكلية اللغة والحرف»، محاضرة في مؤتمر روما، «أعمال المؤتمر»، ص: ٩٧.

- الماغوط، محمد. مجاميعه الشعرية: «حزن في ضوء القمر»، دار «شعر»، بيروت ١٩٥٩؛ «غرفة بملايين الجدران»، دار النوري، دمشق ١٩٦٤؛ «العصفور الأحدب» (مسرحية)، الدار الشرقية، بيروت ١٩٦٧.

- محفوظ، عصام. مجاميعه الشعرية: «أعشاب الصيف»، دار «شعر»، بيروت، ١٩٦١؛ «السيف وبرج العذراء»، الدار ذاتها، ١٩٦٣.

- ماكاربوس، «ر» «و» «ل»، «انطولوجيا الأدب العربي المعاصر»، تقديم جاك بيرك، موسوي، باريس ١٩٦٤.

- الملائكة، نازك، مجاميعها الشعرية: «عاشقة الليل»، بغداد ١٩٤٧؛ «شظايا ورماد»، دار المعارف، بغداد ١٩٤٩؛ «قرارة الموجة» بيروت ١٩٥٧؛ «قضايا الشعر المعاصر» (دراسة)، الطبعة الثانية، ١٩٦٥، مكتبة النهضة، بغداد (الطبعة الأولى عن دار الآداب، بيروت، ١٩٦٢)؛ «ملامح التجديد» - دراسة في شعر أبي ماضي. في المؤلف الجماعي «الشعر في معركة الوجود»، دار «شعر»، بيروت، ١٩٦٠، ص: ١٢٦.

ـ مالبرغ، ب، «الفونتيك»، الطبعة السابقة، المنشورات الجامعية الفرنسية، سلسلة «ماذا أعرف؟» ـ العدد٦٣٧، ١٩٦٨.

MALBERG, B., *La phonétique*, 7e éd., PUF, Coll. Que sais-je?, no 637, 1968.

ـ «مناهل الأدب العربي» سلسلة حول الأدب العربي بستين عدداً، دار صادر، بيروت.

ـ مندور، محمد، «النقد المنهجي عند العرب»، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة ١٩٤٨؛ «الأدب وفنونه»، القاهرة ١٩٦٣؛ «الأدب ومذاهبه»، الطبعة الثالثة، مكتبة نهضة مصر، القاهرة (طبعة غير مؤرخة)؛ «فن الشعر»، لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة «غير مؤرخة»؛ «في الميزان الجديد»، الدار ذاتها (غير مؤرخة)؛ «الشعر المصري»، القاهرة ١٩٥٤؛ «المسرح»، القاهرة ١٩٥٩؛ «قضايا جديدة في أدبنا الحديث»، دار الآداب، بيروت ١٩٥٨.

ـ المقدسي، أ، «الاتجاهات الأدبية في العالم العربي الحديث»، بجزئين، الطبعة الثانية، ١٩٦٠، دار العلم للملايين، بيروت؛ «الفنون الأدبية وأعلامها في النهضة العربية الحديثة»، دار الكاتب العربي، بيروت ١٩٦٥؛ «تطور الأساليب النثرية في الأدب العربي»، مطبعة سركيس، بيروت ١٩٣٥.

ـ مارسيه، ف، «اللهجات (العربية) المغربية» في انسكلوبيديا الاسلام، مادة «العربية»، ج ١، ش: ٥٩٧.

MARÇAIS, PH., «Les dialectes (arabes) occidentaux, dans *l'Encycl. de l'Islam*, article « Arabiyya», t. I, p. 597.

ـ مردم، فاروق، «قطعة شمس»، مجموعة شعرية، مطبعة الانشاء، دمشق ١٩٦٤.

ـ مارتينيز، مارتان، ل.، «نازك الملائكة»، في «*Cuadernos*»، المكتبة الاسبانية في تطوان، العدد ٢، ١٩٦٤، ص: ٧٥

ـ المرزباني، «معجم الشعراء»، تحقيق كرينكادر، القاهرة ١٣٥٤

ـ المرزوقي، «شرح ديوان الحماسة لأبي تمام»، لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ١٩٥١.

ـ ماسة، هـ، «الاسلام»، الطبعة السادسة، أرمان كولان، باريس ١٩٥٢، الطبعة التاسعة ١٩٦٦.

MASSE, H., *L'Islam*, 6e éd. A. Colin, Paris 1952, et 9e éd. 1966.

ـ ماسينيون، لوي، «غناء مغربي»، ملاحظة حول عروض الموشحات، (ايقاع الطبل)، ظهرت في مجلة «العالم الاسلامي»، ٣٩، ١٩٢٠، ص: ١٤٦.

MASSIGNON, L., «Un chant magribin; note sur la métrique des mowashshahāt, (rythme du tamborin), *dans Revue du Monde.*

ـ سروح، الياس، «حنان يا أصدقائي»، مجموعة شعرية، دار الفن، بيروت ١٩٦٨.

ـ المازني، أ.، «الشعر، غايته ووسائطه»، القاهرة، ١٩١٥.

ـ ميمي، أ.، «مشكلات علم الاجتماع الأدبي»، في «محاولة في علم الاجتماع»، لغيرفتش، ص: ٢٩٩.

- MEMMI, AA., «Problèmes de la sociologie de la littérature», dans *Traité de sociologie de G. Guivith*, p. 299.

ـ مينانتي، ب.، «حركة الشعر الحرّ في العراق»، في «levante»، العدد، ٨، ١٩٦١، ص: ٣؛ «لبدر شاكر السياب» في «المجلة الدولية لمعهد الدراسات الشرقية في نابولي»، العدد ١٤، ١٩٦٤، ص: ٢٤٥؛ «ملاحظات حول الشعر العربي المعاصر في العراق»، في «Oriente moderno»، العدد ٤١، ١٩٦١، ص: ١٩٧٩.

MINGANTI, P., «Il movimento iracheno di poesi libera», dans *Levante*, no 8, 1961, p. 3; *Bader Shākir as - Sayyāb, dans* Annali Instituo Oriental di Napoli, no 14, 1964, p. 245; «Notizie su alcuni sviluppi della poesia araba contemporanea in 'Irāq, dans *Oriente moderno*, no 41, 1961, p. 979.

ـ ميكيل، أ.، «الأدب العربيّ»، سلسلة «ماذا أعرف؟»، العدد ١٣٥٥، باريس ١٩٦٩؛ «الاسلام والحضارة» (من القرن السابع الى القرن العشرين)، آرمان كولان، باريس ١٩٦٨.

MIQUEL, A., *La littérature arabe*, Coll. Que sais - je?, no 1355, Paris 1969; *L'Islam et sa civilisation* (VIIe - XXe s.), A. Colin, Paris 1968.

ـ مونتاي، فنسان، «انطولوجيا الأدب العربي المعاصر» ـ طبعة فرنسية ـ عربية، المطبعة الكاثوليكية، بيروت ١٩٦١؛ «العربية الحديثة»، مكتبة كلينكسايك، باريس ١٩٦٠؛ «ترجمة جديدة لمقدمة ابن خلدون»، بيروت ١٩٦٨.

- MONTEIL, V., *Anthologie bilingue de la littérature arabe contemporaine*, Imprimerie Catholique, Beyrouth 1961; *L'arabe moderne*, Librairie C. Klincksieck, Paris 1960; *Nouvelle traduction d'al - Muqaddima d'Ibn Haldūn*, Beyrouth 1968.

ـ مونان، جورج، «مفاتيح لعلم الألسنية»، سيغرز، باريس ١٩٦٨،

MOUNIN, G., *Clés pour la linguistique*, Seghers, Paris 1968.

ـ المبرّد، «الكامل في الأدب»، تحقيق رايت، ليبزغ، ١٨٢٠ ـ ١٨٩٢، منشورات القاهرة ١٣٢٤.

- مجاهد، عبد المنعم، «أغنيات مصرية»، مجموعة شعرية، دار مفيس، القاهرة ١٩٥٨ .

- مروة، حسين، «دراسات نقدية في ضوء المذهب الواقعي» مكتبة المعارف، بيروت ١٩٦٥ .

- المتنبي، «ديوان المتنبي»، دار صادر، بيروت ١٩٦٤ .

- نجم، م. ي.، «المسرحية في الأدب العربي الحديث» (١٩١٤ - ١٩٤٧)، دار بيروت ١٩٥٦ .

- نخلة، أمين، «الديوان الجديد»، مجموعة شعرية تضم مجموعته الشهيرة «دفتر الغزل» (الطبعة الأولى ١٩٥٢)، دار الكاتب اللبناني، بيروت ١٩٦٢ .

- نالينو، ك. أ.، «الأدب العربي، من بداياته الى العصر الأموي»، روما، ١٩٤٨، ترجمه الى الفرنسية شارل بيلا، باريس ١٩٥٠ .

NALLINO, C. A., *La littérature arabe, des origines à l'époque de la dynasite umayyade,* Rome 1948, trad. Charles Pellat, Paris 1950.

- النقاش، رجاء، «في ازمة الثقافة المصرية»، دار الآداب، بيروت ١٩٥٨ ؛ «الغاضبون في الأدب والفن»، دار العودة، بيروت؛ «أدباء ومواقف»، المكتبة العصرية، صيدا (لبنان) ١٩٦٦ (تراجع الملحوظة البيبليوغرافية عن أحمد عبد المعطي حجازي) .

- الناعوري، عيسى، «أدب المهجر»، دار المعارف، القاهرة ١٩٥٩ ؛ «الأديب العربي والثقافة العالمية» - محاضرة في مؤتمر روما «أعمال المؤتمر»، ص: ٥٨ ؛ «شعرنا الحديث، هذا النثر الخفيف الموزون»، مجلة «حوار»، بيروت، العدد التاسع، ١٩٦٤، ص: ٤٩ .

- نيكولسون، ر. أ.، «التاريخ الأدبي للعرب». الطبعة الثانية، مع لائحة ببليوغرافية، جامعة كامبردج، الطبعة الأولى ١٩٢١، أعيد طبعه عام ١٩٦٩ .

NICHOLSON, R. A., *A literary history of the Arabs,* 2e éd., avec bibliographie, Cambridge Univer. Press, 1re éd. 1921, réédité en 1969.

- نوران، لوك، «السياب، أو الحياة في قلب الموت»، محاضرات الندوة اللبنانية، بيروت، العدد الثاني، ص: ٥٥ - ٥٨ ؛ بالاشتراك مع إ. طربيه: «انطولوجيا الأدب العربي المعاصر»، كتاب الشعر، لوسوي، ١٩٦٧ .

NORIN, Luc, *As - Syyāb, ou la vie au cœur de la mort,* conférences du Cénacle Libanais, Beyrouth, XIX, no 2, pp. 55 - 58; avec E. Tarabay, *Anthologie de la littérature arabe contemporaine,* La poésie, Seuil 1967.

- «المعايير والقيم في الاسلام المعاصر»، مؤلف جماعي، پايو، باريس ١٩٦٦، (تراجع الملحوظات البيليوغرافية عن جاك بيرك، أدونيس، وميشيل حايك) .

Normes et valeurs dans l'Islam contemporain, ouvrage collectif, Payot, Paris 1966 (voir J. Berque, Adonis et M. Hâyik).

ـ نعيمة، ميخائيل، «الغربال»، الطبعة السابعة، دار صادر ـ دار بيروت، ١٩٦٤؛ «جبران خليل جبران، حياته، موته، أدبه وفنه»، الطبعة الثالثة، بيروت، ١٩٥١؛ «سبعون»، دار صادر، بيروت ١٩٦٠.

ـ النويهي، محمد، «قضية الشعر الجديد»، منشورات معهد الدراسات العالية، القاهرة ١٩٦٤، (الطبعة الثانية، منقحة، دار الفكر القاهرة ١٩٧١).

ـ النويري، «نهاية الأرب في فنون العرب»، ١٣ جزءاً، القاهرة، ١٩٢٣ ـ ١٩٣٩.

ـ نيكل، ع. ر.، «الشعر العربيّ ـ الاسباني والعلاقات مع التروبادور القدامى»، بالتيمور ١٩٤٦؛ مختارات من الشعر العربي ـ الاسباني»، الترجمة العربية، بيروت ١٩٤٩.

NYKL, A. R., *Hispano-Arabic poetry and the relations with the old Provençal Troubadours*, Baltimore 1946; Selections from *Hispano-Arabic Poetry*, trad. arabe, Beyrouth 1949.

ـ بلنسيا، أ. ج، «تاريخ الأدب العربي الاسباني»، برشلونة ١٩٢٨.

PALENCIA, A.G., *Historia de la litterature arabigo-española*, Barcelona 1928.

ـ بيرسون، ج. د.، «مراجع اسلامية، جدول مبوب للمقالات التي تتناول الموضوعات الاسلامية في مختلف العصور، ومجموعات نثرية أخرى» (١٩٠٦ ـ ١٩٦٦)، مع إضافتين (١٩٥٦ ـ ١٩٦٠، ١٩٦١ ـ ١٩٦٥)، تحقيق: و. هيفر، كامبردج، ١٩٥٨، ١٩٦٢، ١٩٦٧ (خصوصاً الأدب العربي الحديث، جـ ١، ص: ٧٥٣، جـ ٢، ص: ٢٥٨، جـ ٣، ص: ٢٦٤).

PEARSON, J. D., *Index Islamicus, A catalogue of articles on Islamic subjects in periodicals and other collectives publications (1906 - 1966)*, plus 2 suppl. (1956 - 1960, 1961 - 1965), éd. W. Heffer, Cambridge, 1958, 1962, 1967 (V. notamment, Modern *Arabic literature*, t. I, p. 753, t. II, p. 258 et t. III, p. 264).

ـ بيلا، شارل، «اللغة والأدب العربيان»، أرمان كولان، باريس ١٩٥٢؛ «البيئة البصرية وتكوّن الجاحظ الثقافي» (الفصل الرابع حول الوسط الأدبي)، ل. أ. و. أدريان ـ ميزونوف، باريس ١٩٥٣؛ «العربية الحية»، الدار ذاتها، ١٩٦٦؛ «مدخل الى الأدب العربي الحديث»، الدار ذاتها ١٩٧٠.

PELLAT, Ch., *Langue et littérature arabe*. A. Colin, Paris 1952; *Le milieu basrien et formation de Gāhiz* (chap. IV sur le milieu littéraire), L.A.O. Adrien-Maisonneuve, Paris 1953; *L'arabe vivant*, même éd. 1966; *Introduction à l'arabe moderne*, même éd. 1970.

- بيريس، هـ.، «الشعر الأندلسي في العربية الكلاسيكية»، يليه: «اسبانيا كما رآها الرحالة المسلمون من ١٩١٠ الى ١٩٣٠»، ل. أ. و.، أدريان - ميزونوف، باريس ١٩٣٧؛ «الأدب العربي الحديث»، الجزائر ١٩٤٠؛ «الأدب العربي والاسلام عبر النصوص»، في القرن التاسع عشر والقرن العشرين، الطبعة الرابعة، الجزائر ١٩٤٩؛ «بعض جوانب النهضة الثقافية في القرن العشرين في أفريقيا الشمالية»، في «تابل روند» (الطاولة المستديرة)، ١٢٦، ١٩٥٨، ص: ١٦١.

PERES, H., *La poésie andalouse en arabe classique au XIe s., suivi de l'Espagne vue par les voyageurs musulmans de 1910 à 1930*, L.A.O. Adrien-Maisonneuve, Paris 1937; *Littérature arabe «moderne»*, Alger 1940; *La littérature arabe et l'Islam par les textes, les XIXe et XXe s.*, 4e éd., Alger 1949; *Quelques aspects de la renaissance intellectuelle au XXe siécle en Afrique de Nord, dans Table Ronde, 126, 1958, p. 161.*

- بيريه، أ.، «النحو العربي الجديد»، الطبعة الثالثة، لورو، المنشورات الجامعية الفرنسة، باريس، ١٩٤٠

PERIER, A., *Nouvelle grammaire arabe*, 3e éd., Leroux, P.U. F., Paris 1940

- بريفير، جاك، «حكايات»، مجموعة شعرية، باريس، ١٩٦٣.

PREVERT, J., *Histoires*, Gallimard, Paris 1963.

- قباني، نزار، مجاميع شعرية: «قالت لي السمراء»، الطبعة الثالثة، دار العلم للملايين، بيروت ١٩٦٠؛ «طفولة نهد»، ١٩٤٨؛ «سامبا» ١٩٤٩؛ «أنتِ لي»، ١٩٥٠؛ «قصائد»، الطبعة الرابعة، دار الآداب، بيروت ١٩٦٠؛ «حبيبتي»، الطبعة الثانية، ١٩٦٠؛ «كتاب الحب»، منشورات نزار قباني، بيروت، ١٩٧٠.

- القط، ع. ق.، «ذكريات شباب»، مجموعة شعرية مع مقدمة تعالج الشعر الحديث، مكتبة مصر، القاهرة ١٩٥٨.

- الرابطة القلمية، «مجموعة الرابطة القلمية»، نيويورك ١٩٢٠، بيروت ١٩٦٤.

- الرمادي، ج.، «دراسات في الأدب السوداني»، الدار القومية، القاهرة (طبعة غير مؤرخة).

- الريحاني، أمين، «أدب وفن»، دار الريحاني، بيروت ١٩٥٧؛ «وجوه شرقية غربية»، الدار ذاتها ١٩٥٧؛ «الريحانيات»، بجزئين، الدار ذاتها ١٩٥٨؛ «هتاف الأودية»؛ الدار

ذاتها، ١٩٥٥؛ «قلب العراق»، الدار ذاتها ١٩٥٧؛ «أنتم الشعراء»، الكتاب، بير
١٩٢٣؛ «زنبقة الغور»، بيروت، الدار ذاتها (طبعة غير مؤرخة).
- الريس، رياض ن.، «موت الآخرين»، مجموعة قصائد نثر، المؤسسة الوطنية، بيروت
١٩٦٢.
- الرزاق اللجمي، نبيلة، «بدر شاكر السياب، حياته وشعره»، مكتبة أطلس، دمشق
١٩٦٨.
- رزوق، أسعد، «الاسطورة في الشعر المعاصر»، منشورات «آفاق»، بيروت ١٩٥٩؛
«الاهتمام بترجمة الشعر»، في المؤلف الجماعي «الشعر في معركة الوجود» ١٩٦٠، ص:
١٤٧ (تراجع، في هذا المؤلف، مقالته عن صلاح عبد الصبور، ص: ٤٧).
- رضا، م.، «بلاغة العرب في القرن العشرين»، المكتبة الرحمانية، القاهرة ١٩٢٠.
- رفقة، فؤاد، مجاميع شعرية: «مرساة على الخليج»، دار شعر، بيروت ١٩٦٠؛ «حنين
العتبة»، المكتبة العصرية، صيدا - بيروت ١٩٦٠؛ «حنين العتبة»، المكتبة العصرية،
صيدا - بيروت ١٩٦٥؛ «العشب الذي لا يموت»، دار النهار، بيروت ١٩٧٠.
- رودنسون، مكسيم، «الاسلام والرأسمالية»، باريس ١٩٦٦.

RODINSON, M., *Islam et capitalisme*, Seuil, Paris 1966.

- روسي، پ، «عراق الانتفاضات»، لوسوي، باريس ١٩٦٢؛ «انطباعات عن الشعر
في العراق»، أوريون، العدد ١٢، ١٩٥٩، ص: ١١٩؛ «عبد الوهاب البياتي»، المصدر
ذاته، العدد ٩، ١٩٥٩، ص: ٦٣؛ «الأدب العراقي اليوم»، المصدر ذاته، العدد ٤،
١٩٥٧، ص: ١٧، والعدد ٥ ص: ٧.

ROSSI, P., *L'Irak des révoltes*, Seuil, Paris 1962; «Impression sur la poésie d'Irak», dans *Orient*, no 12, 1959, p. 119; «'Abd al - Wahhāb al - Bayātī», *ibid.*, no 9, 1959, p. 63; «Littérature irakienne d'aujourd'hui», *ibid.*, no 4, 1957, p. 17 et no 5, p. 7.

- الركابي، أ.، «دراسات في الشعر العربي الجزائري الحديث»، تقديم ص. جودت، الدار
القومية، القاهرة ١٩٦١.

- سعادة، انطون، «الصراع الفكري في الأدب السوري»، الطبعة الأولى: بوينس آيرس
١٩٤٣؛ «المحاضرات العشر»، الطبعة الخامسة: بيروت ١٩٥٩؛ «نشوء الأمم»، الطبعة
الثانية، دمشق ١٩٥١.

- سعادة، كمال، «الشعر الحديث: اصطلاحات وتحديدات رئيسية»، مجلة «شعر»، العدد
٢٥، ١٩٦٣، ص: ١٩.

- الصبان، «المنظومة الشافية الكافية في علم العروض»، القاهرة.

- الصفدي، ص.، «توشيع التوشيح»، تحقيق أ. هـ. مطلق، دار الثقافة، بيروت ١٩٦٧.

- سعيد، ج، «نظرات في التيارات الأدبية الحديثة في العراق» القاهرة ١٩٥٤.

- سعيد، خالدة، «البحث عن الجذور»، مجموعة مقالات نقدية، دار «شعر»، بيروت ١٩٦٠؛ «لن»، دراسة حول مجموعة انيس الحاج، مجلة «شعر» العدد ١٨، ١٩٦١؛ «بوادر الرفض في الشعر العربي الحديث»، «شعر»، العدد ١٩، ١٩٦١، ص: ٨٨؛ «أصول الشعر العربي المعاصر واتجاهاته»، أوريون، العدد ١٨، ١٩٦١، ص: ١٤١ (وتعدّ الكاتبة أطروحة عن الشعر العربي الحديث في إحدى الجامعات الفرنسية بباريس).

- سلامة، إ، «تيارات أدبية بين الشرق والغرب»، المكتبة الأنغلو-مصرية، القاهرة ١٩٥١، ١٩٥٢.

- الصالح، ص.، «دراسات في فقه اللغة»، الطبعة الثالثة، دار العلم للملايين، بيروت ١٩٦٨.

- صالح، سنيّة، مجموعة قصائد نثر: «الزمان الضيق»، المكتبة العصرية، صيدا - بيروت، ١٩٦٤؛ «حبر الإعدام»، دار الأجيال، دمشق ١٩٧٠.

- سلوّم، د.، «الأدب المعاصر في العراق» (١٩٣٨ - ١٩٦٠)، بغداد ١٩٦٢؛ «تطور الفكر والاسلوب في الأدب العراقي في القرنين التاسع عشر والعشرين»، مطبعة المعارف، بغداد ١٩٥٩.

- السامرائي، ابراهيم، «فقه اللغة المقارن»، دار العلم للملايين، بيروت ١٩٦٨؛ «لغة الشعر بين جيلين»، دراسة في التحول اللغوي في الشعر الحديث، دار الثقافة، بيروت (طبعة غير مؤرخة).

- سراج، ن. ج، «شعراء الرابطة القلمية»، دار المعارف، القاهرة ١٩٥٧.

- سارتر، جان بول، «ما الأدب؟» - غاليمار. سلسلة «أفكار»، باريس ١٩٤٨.

SARTRE, J.P., *Qu'est-ce que la littérature?*, Gallimard, Coll. Idées, Paris 1948.

- سوفاجيه، ج، «مدخل الى تاريخ الشرق الاسلامي»، عناصر ببليوغرافية، الطبعة الثانية. أتمها كلود كاهن. ميزونوف، باريس ١٩٦١.

SAUVAGET, J., *Introduction à l'histoire de l'Orient musulman*, Eléments de bibliographie, 2e éd. complétée par Cl. Cahen, Maisonneuve, Paris 1961.

- صيدح، ج، «أدبنا وأدباؤنا في المهاجر الأميركية» الطبعة الثانية، دار العلم للملايين، بيروت ١٩٥٧.

- شيخو، ل. «تاريخ الآداب العربية في القرن التاسع عشر»، ٢- أجزاء، المطبعة الكاثوليكية، بيروت ١٩٢٤-١٩٢٦؛ «تاريخ الآداب العربية في الربع الأول من القرن العشرين»، الدار ذاتها، ١٩٢٦

- الشايب، أ.، «أصول النقد العربي»، الطبعة الثانية، مطبعة الاعتماد، القاهرة ١٩٤٢.

- صايغ، توفيق، مجاميع قصائد نثر: «ثلاثون قصيدة»، تقدمة سعيد عقل، دار الشرق الجديد، بيروت ١٩٥٤؛ «القصيدة ع»، دار «شعر»، بيروت ١٩٦٠؛ «معلقة توفيق صايغ»، بيروت ١٩٦٣.

- السياب، بدر شاكر، أشعار: «أزهار ذابلة»، مطبعة الكرنك، القاهرة ١٩٤٧؛ «أساطير»، دار البيان، النجف، ١٩٥٠؛ «حفار القبور»، مطبعة الزهراء، بغداد ١٩٥٢؛ «المومس العمياء»، دار المعرفة، بغداد ١٩٥٤؛ «الأسلحة والأطفال»، مطبعة الرابطة، بغداد ١٩٥٤؛ «انشودة المطر»، دار مجلة «شعر»، بيروت ١٩٦٠؛ «أزهار وأساطير»، مختارات من الديوانين الأول والثاني، دار مكتبة الحياة، بيروت (١٩٦٣)؛ «منزل الأقنان»، الطبعة الثانية ١٩٦٨ (الطبعة الأولى ١٩٦٢)؛ دار العلم للملايين، بيروت؛ «المعبد الغريق»، الطبعة الثانية، ١٩٦٨، الناشر ذاته (الطبعة الأولى ١٩٦٢)؛ «شناشيل ابنة الجلبي»، الطبعة الاولى، ١٩٦٤، دار الطليعة، بيروت، «إقبال»، الدار ذاتها ١٩٦٥؛ «إقبال وشناشيل ابنة الجلبي»، الدار ذاتها، الطبعة الثالثة ١٩٦٧؛ «قصائد»، اختيار أدونيس مع مقدمة بقلمه، دار الآداب، بيروت ١٩٦٧. مقالات: «الالتزام واللا-التزام في الادب العربي الحديث» - محاضرة في مؤتمر روما، «أعمال المؤتمر»، ص: ٢٥٩.

- سيرويا، هـ، «الفكر العربي»، سلسلة «ماذا أعرف؟» العدد ٩١٥، باريس ١٩٦٧.

SEROUYA, H., *La pensée arabe*, Coll. Que sais-je?, no 915, Paris 1967.

- شيبان، ج، «مرايا النفس»، دراسة حول جبران، نيويورك ١٩٦٥.

- سيبويه، «الكتاب»، مطبعة بولاق، القاهرة ١٩١٦.

- السحرتي، م.، «الشعر المعاصر على ضوء النقد الحديث»، معهد الدراسات العالية، القاهرة ١٩٤٨؛ «شعر اليوم»، رابطة الأدب الحديث، القاهرة ١٩٥٧.

- «الشعر في معركة الوجود»، مؤلّف جماعيّ يضم مقالات سبق ظهورها في مجلة «شعر» لـ: جبرا ابراهيم جبرا، ماجد فخري، نذير العظمة، أسعد رزوق، انيس الحاج، رشدي المعلوف، ج. شامي، رنيه حبشي، أنطوان غطاس كرم، نازك الملائكة، ونديم نعيمة، مع مقدمة ليوسف الخال، دار «شعر»، بيروت ١٩٦٠.

- «شعر»، مجلة تجمع «شعر»، ١-٣٢، ١٩٥٧-١٩٦٤.

- سمث. و. س.، «الاسلام في العالم الحديث»، بايو، باريس ١٩٦٢.

SMITH, W.C., *L'Islam dans le monde moderne*, Payot, Paris 1962.

ـ ستيرن، س. م.، «الأغاني المستعربة»، الابيات الختامية (الخرجة) بالاسبانية في شعر الموشحات العربية والعبرية»، اكسفورد ـ ١٩٦٤.

STERN, S.M., *Les chansons muzārabes: les vers finaux (kharjas), en espagnol dans les muwashshah arabes et hébreux*, Oxford 1964.

ـ شكري، غالي، «شعرنا الحديث... الى اين؟»، دار المعارف، القاهرة ١٩٥٨.

ـ سليمان، فؤاد، «درب القمر» مجوعة شعرية، دار الحضارة، بيروت ١٩٦٢ (الطبعة الاولى ١٩٥٢)؛ «تموزيات»، قطع من النثر الشعري، الدار ذاتها، ١٩٦٢.

ـ طاهر، أ.، «عروض الشعر الشعبي»، مجلة الدراسات العربية ٣، ١٦٤٣، ص ٣.

TAHAR, A. (Tāhir), «La métrique de la poésie populaire», *Bulletin des Etudes Arabes*, 3, 1943, p.3.

ـ طاقة، شاذل، «المساء الأخير»، مجوعة شعرية، بغداد ١٩٥٠.

ـ طربية، ادوار، «المرايا الدائرة»، مجوعة شعرية، دار عويدات، بيروت ١٩٦٦؛ بالاشتراك مع نوران: «انطولوجيا الأدب العربي المعاصر» كتاب الشعر، تقديم جورج حنين، لوسوي. ١٩٦٧.

ـ الطنجي، محمد، «بدر شاكر السياب والمذاهب الشعرية المعاصرة» دار الأنوار، بيروت، ١٩٦٨.

ـ طوقان، فدوى، مجاميع شعرية: «وحدي مع الايام»، بيروت ١٩٥٥؛ «وجدتها»، الطبعة الثالثة، دار الآداب، بيروت ١٩٦٢ (الطبعة الأولى ١٩٥٧)؛ «أعطنا حباً»، الطبعة الثانية، الدار ذاتها ١٩٥٥؛ «أمام الباب المغلق»، الدار ذاتها ١٩٦٧؛ «الليل والفرسان»، الدار ذاتها ١٩٦٩.

ـ تزارا، تريستان، «سبعة بيانات دادائية، مصابيح»، منشورات جاك بوفير، باريس ١٩٦٣.

TZARA, T., *Sept manifestes Dada, Lampisteries*, éd. J.J. Pauvert, Paris 1963.

ـ «الوحدة والتنوع في الحضارة الاسلامية»، مؤلف جماعي، تحت اشراف غرونباوم، شيكاغو ١٩٥٥.

Unity and variety in Muslim civilisation, ouvrage coll. dirige PAR Grunebaum, Chicago 1955.

ـ عكاشة، ثروة، «النبي»، ترجمة عربية جديدة لكتاب جبران، مع مقدمة، الطبعة الثانية، دار الثقافة، القاهرة ١٩٦٦.

- عمر، عبد ابراهيم، مجاميع شعرية، «أغنيات للصمت»، بيروت ١٩٦٥، «من قبل ومن بعد»، مكتبة عمان، ١٩٧٠.

- ڤاديه، ج.، «مقالة في تاريخ العروض العربية»، في Arabica، جـ ٢، ١٩٥٥، ص: ٣١٣.

VADET, J., «Contribution à l'histoire de la métrique arabe», dans *Arabica*, t. II, 1955, p. 313.

- ڤيل . ج ، مادة «العروض»، عروض وعناصر ببليوغرافية، في «انسكلوبيديا الاسلام»، طبعة جديدة ١٩٦٠، جـ ١، ص: ٦٨٨.

- ڤير، هـ.، «قاموس للكتابة العربية الحديثة»، ترجمة من الألمانية ونشر ج . ملتون كوان، لندن ١٩٦٦.

WEHR, H., *A dictionary of modern written Arabic*, trad. de l'allemand et édité par J. Milton Cowan, 2e éd. Londres 1966.

- وايت، ج ، «مدخل الى الأدب العربي»، ميزونوف، لاروس، اليونسكو، باريس ١٩٦٦

WIET, G., *Introduction à la littérature arabe*, G.-P. Maisonneuve, Larouse-Unesco, Paris 1966.

- رايت. و .، «نحو اللغة العربية للكزبري»، ترجمة لنحو الكزبري، مع تدقيقات ومقارنات، الطبعة الثالثة، جامعة كامبردج، ١٩٦٧.

WRIGHT, W., *A grammar of the Arabic language of Caspari*, trad. de la grammaire de Caspari, avec corrections et commentaires, 3e éd., Cambridge Univer. Press, 1967.

- ياغي، هـ.، «النقد الحديث في لبنان»، بجزئين، دار المعارف، القاهرة ١٩٦٨.

- اليازجي، ك .، «معالم الفكر العربي في العصر الوسيط»، الطبعة الرابعة، دار العلم للملايين، بيروت ١٩٦٦.

- اليازجي، ن ، «مجمع الأدب في فنون العرب»، طبعة راجعها ل . جريديني الطبعة الثالثة عشرة، المطبعة الأميركانية، بيروت ١٩٤٨.

- يونغ، ب .، «خليل جبران، رجل من لبنان»، منشورات الفريد أ. كنوبف، نيويورك ١٩٤٥، الترجمة العربية، نيويورك ١٩٤٦.

YOUNG, B., *Khalil Gibran, this man from Lebanon*, Ed. Alfred A. Knopf, New York 1945, trad. arabe, New York 1946.

- ياقوت، «**إرشاد الأريب الى معرفة الأديب**»، القاهرة ١٩٢٢ .

- يوسف، سعدي، «**النجم والرماد**»، مجموعة شعرية، المكتبة العصرية، صيدا ـ بيروت ١٩٦٦.

- زيدان، جرجي، «**تاريخ التمدّن الاسلامي**»، مكتبة الحياة، بجزئين، بيروت ١٩٦٧؛ «**تاريخ آداب اللغة العربية**»، الدار ذاتها، بجزئين، ١٩٦٧ .

- الزيات، أحمد حسن، «**تاريخ الأدب العربي**»، الطبعة الرابعة والعشرون، دار النهضة، القاهرة (غير مؤرخة).

- زيادة، مي، «**باحثة البادية**»، المقتطف، القاهرة ١٩٢٠؛ «**بين الجزر والمدّ**»، دار الهلال، القاهرة ١٩٢٤؛ «**الصحائف**»، المطبعة السلفية، القاهرة ١٩٢٤ .

- الزركلي، خ .، «**الأعلام**»، عناصر ببليوغرافية وبيوغرافية، بخمسة أجزاء، الطبعة الثانية، مطبعة كوستاسوماس، ٥٤ ـ ١٩٥٩ .

ملحق

تجربة صوتية على العناصر الايقاعية للبيت العربي★

استجابة للتوجيهات المتحمسة للبروفسور سيمون جارجي، دفعتني الرغبة بالافادة من الامكانات المتوفرة في المختبر الصوتي لجامعة جنيف الى القيام بعمل تجريبي، في هامش هذه الدراسة، بغية تفحص العناصر الايقاعية المحددة للبيت الشعري العربي، وكانت الفرصة شديدة الاهمية، خصوصاً وان الجهاز الخاص المدعو بـ « المينوغراف » Minographe، الذي يضمه مختبر الجامعة، يمكن في آن واحد، من تفحص خصائص الكم والحدة والنبر، التي تشكل الميادين الاساسية للبحث في طبيعة ايقاع الشعر العربي المكتوب باللغة الفصحى وقواعده.

وقد كشفت التجارب الاولى عن الصعوبات الهائلة التي كان ينبغي التغلب عليها بغية الوصول الى نتائج قاطعة. ان مشروعاً كهذا يتطلب ليس فقط تخصصاً في الميدان كان يتجاوز قدراتي الشخصية بكثير، وإنما كذلك سنوات طويلة من التجريب المعقد والدقيق في الوقت ذاته.

ونكفي هنا الاشارة إلى أنه من أجل الحصول على يقين نسبي بخصوص هذا العنصر الصوتي ـ الايقاعي في اللغة العربية، او ذاك (هذه العناصر التي ابانت التجربة عن تقلبها و « سيولتها » الواضحة) ـ كان ينبغي تحقيق عدد كبير من التسجيلات المشتملة على قراءات من مناطق عديدة من العالم العربي.

مع ذلك فقد رأيت من الضروري ان اورد هنا نموذجاً من العمل سيكون من المستحسن اكماله، والإشارة من خلاله إلى وجهة من البحث باتت ممكنة بفضل تطور

★ ـ دراسة على « المينوغراف » في المختبر الصوتي لجامعة جنيف. وقد ارتأينا اثبات الرسوم الواردة في الملحق كما وردت في النص الأصلي لاستحالة اخراجها بشكل آخر.

الوسائل التقنية واكتمالها. ويشكل هذا النموذج جانباً من التسجيلات التي لم يكن من الممكن اعدادهاوفحصها لولا الاسهام القيم للسيد بيير كرايون دو كابرونا *M. Pierre Crapon de Caprona* الذي طاب له، بصداقة وصبر عاليين، ان يتعهد بالاساسي من هذه المحاولة التجريبية التي انجزها بدقة معارفة الصوتية اولا، وبالاهتمام الذي يمحضه للغة العربية ومشكلات بناها الايقاعية.

مع ذلك، يظّل عليّ ان اعلن ان الاستنتاجات القاعدية التي كان يمكن الخروج بها من هذه المحاولة تعود إلى مسؤوليتي الشخصية وحدها، خصوصاً إنها قد انتقيت بحسب الوجهة التي اتخذتها هذه الاطروحة، والمشكلات العروضية التي تم طرقها من جهة، وبحسب الامكانات التنفيذية التي يتيحها هذا الكتاب من جهة ثانية.

وبسبب العامل الأخير، تضم هذه النماذج الإنتقائية الا «المونوغرمات» التي تمثل التركيبات الايقاعية القاعدية (الاسباب والاوتاد والفواصل) والتفاعيل الاساسية الثماني في النظام العروضي التقليدي، لأن تفاعيل البحور كلها قد ابانت لنا عن صعوبات عملية وتصويرية كان من المتعذر اجتيازها. غير ان القصر النسبي لبحر «المضارع» مكننا، مع ذلك، من أن نقدم له «مينوغراما» قد يصلح الاخذ به كمثال إيضاحي لما يخرج به التسجيل الصوتي لهذه البحور.

I. *Asbāb, awtād* et *fawāṣil*

Fig. 1a (*fā*)

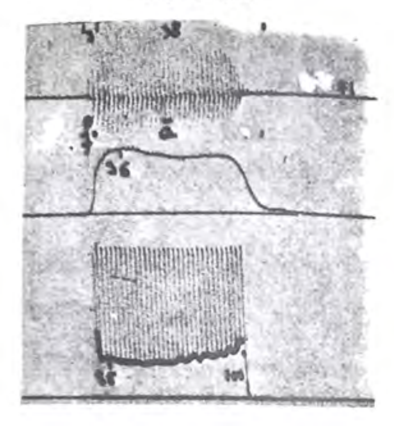


Fig. 1b (*lam*)

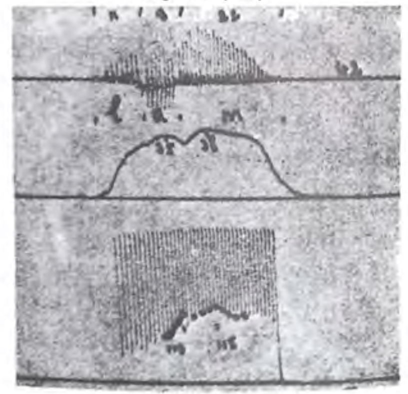


Fig. 2a (*'ilu*)

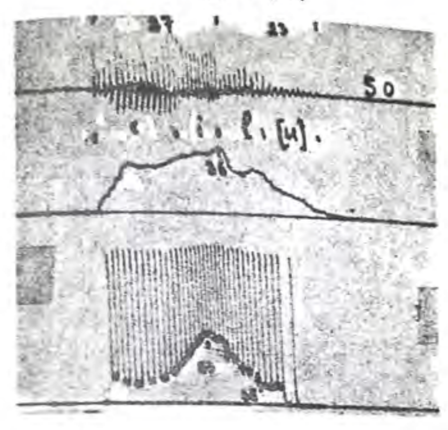


Fig. 2b (*'ara*)

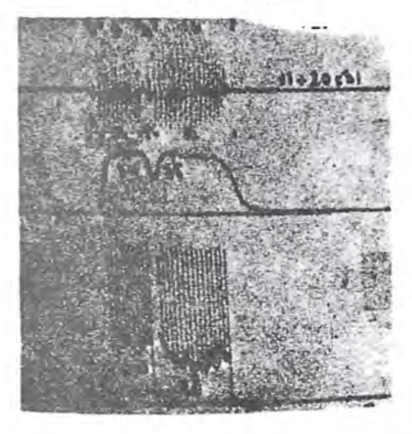


Fig. 3a (*'ilm*)

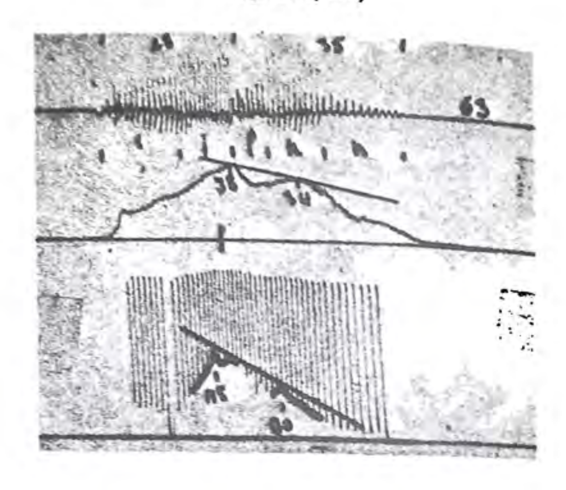


Fig. 3b (*mafā*)

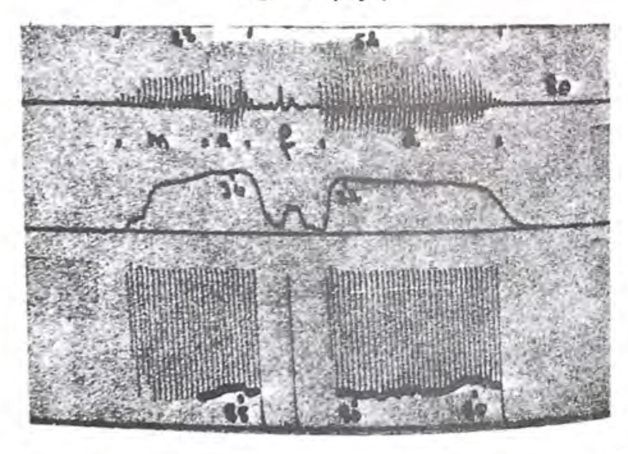


Fig. 3c ('eu)

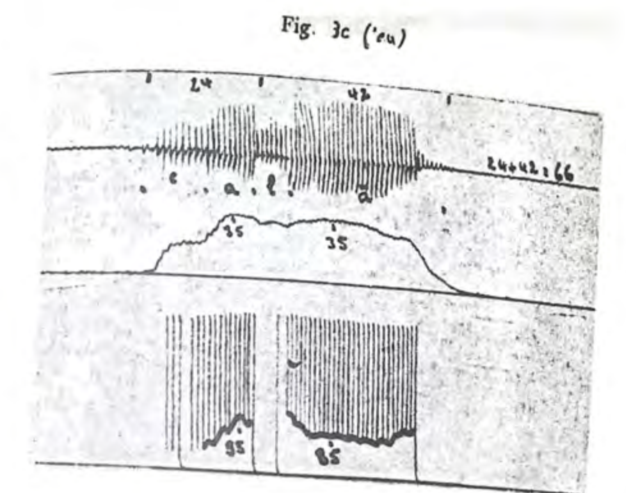


Fig. 4a (*fāʿi*)

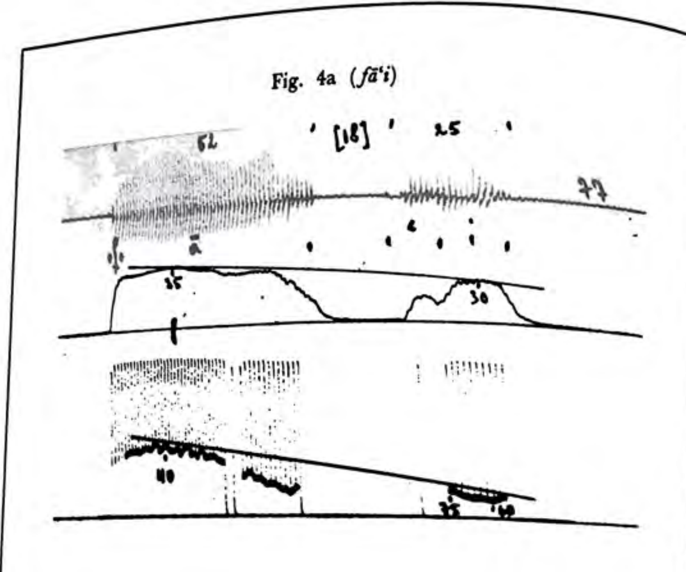


Fig. 4b (*ẓahri*)

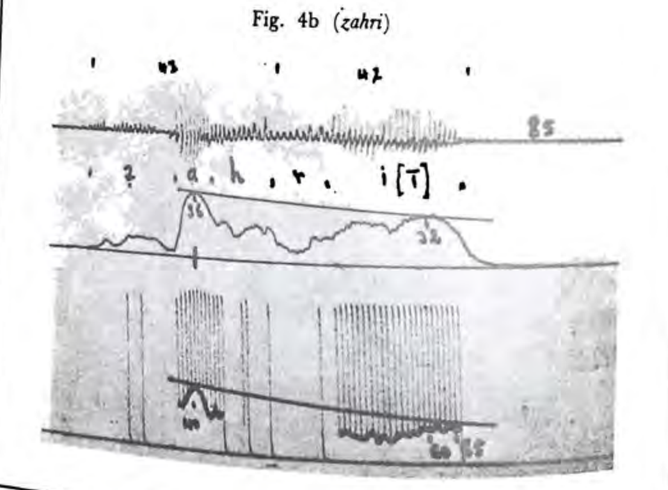


Fig. 5a (*mutafā*)

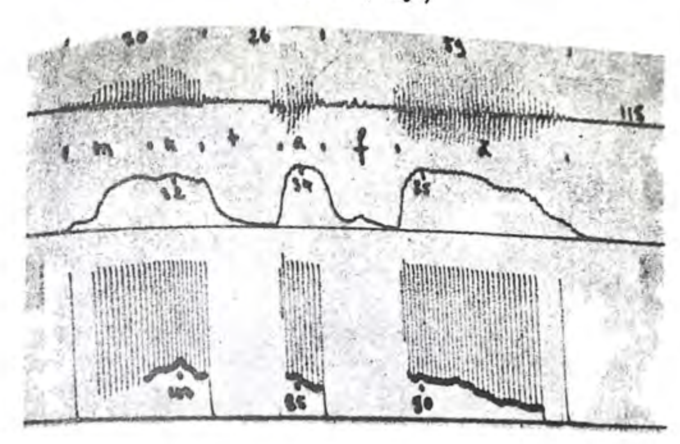


Fig. 5b (*fa'ilun*)

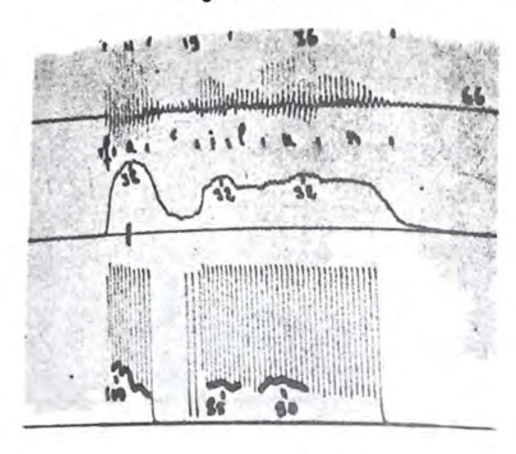


Fig. 5c (*ǧabalin*)

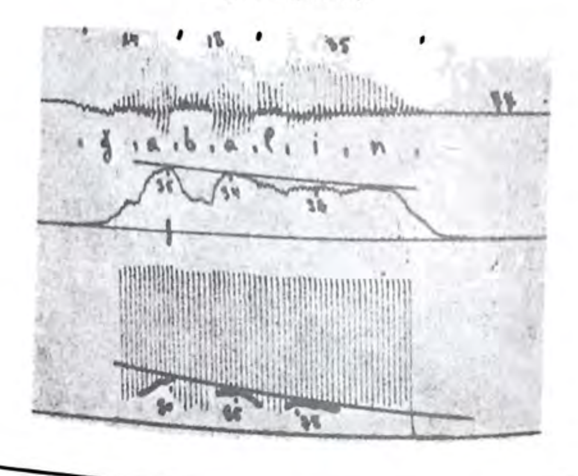


Fig. 6a (*fa'ilatun*)

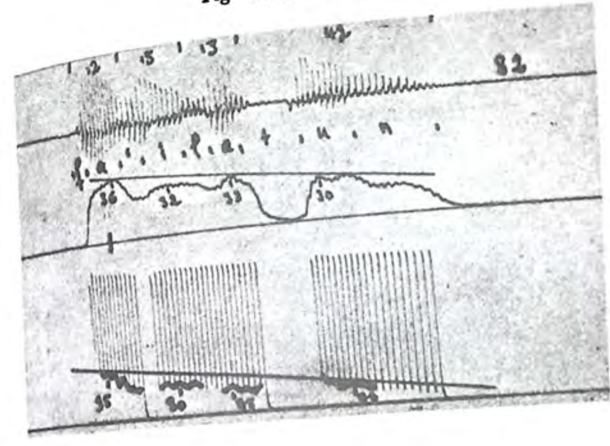
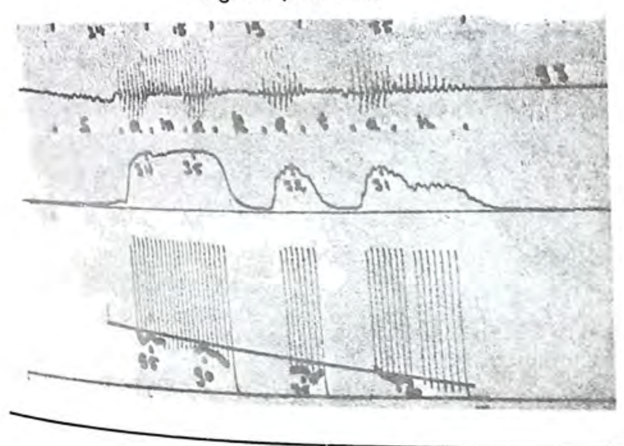


Fig. 6b (*samakatan*)



II. Les pieds (*tafā'il*)

Fig. 7 (*fa'ūlun*)

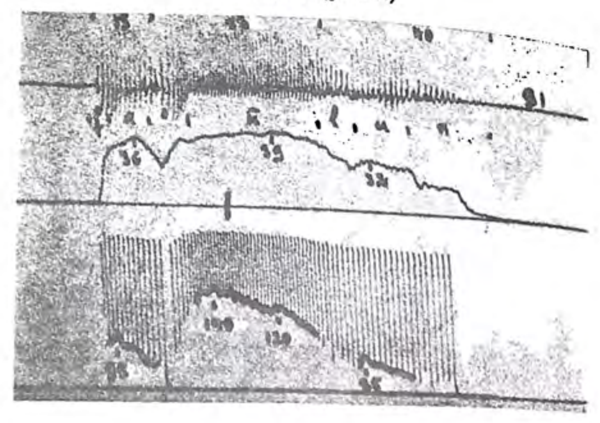
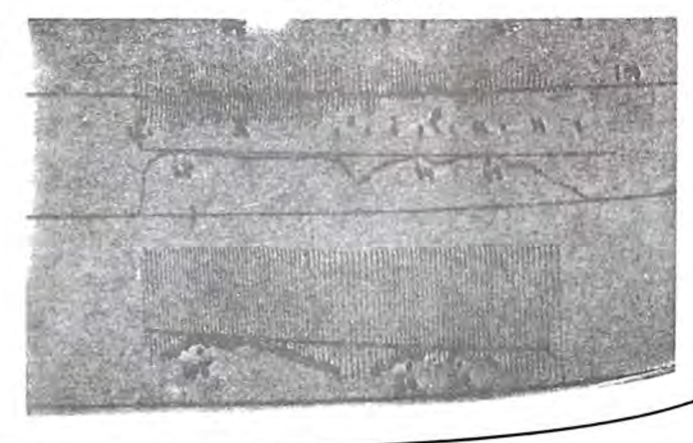


Fig. 8 (*fā'ilun*)



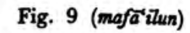
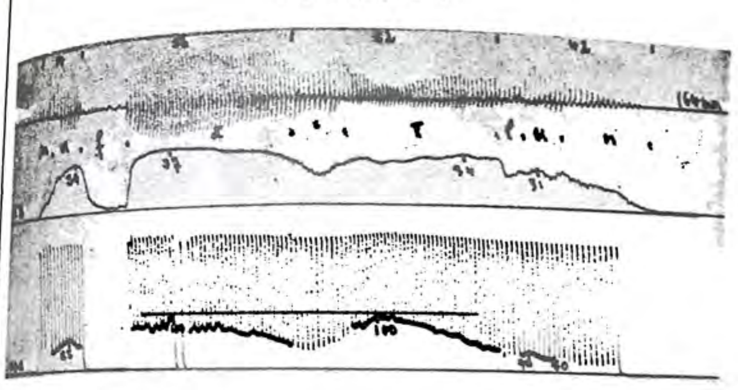


Fig. 9 (*mafā'ilun*)



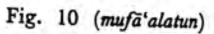


Fig. 10 (*mufā'alatun*)

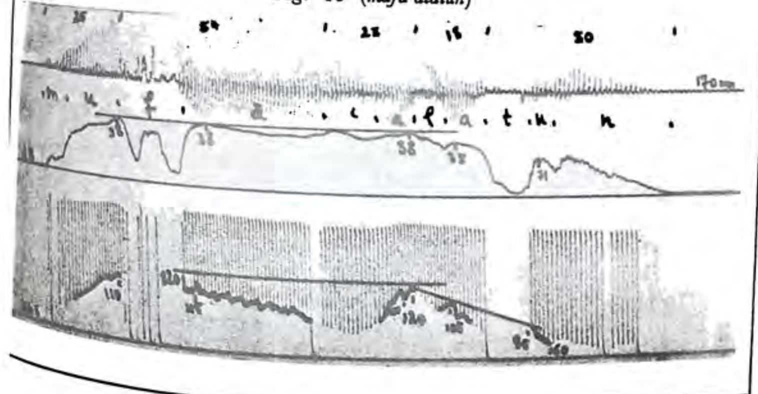


Fig. 11 (*fā'ilātun*)

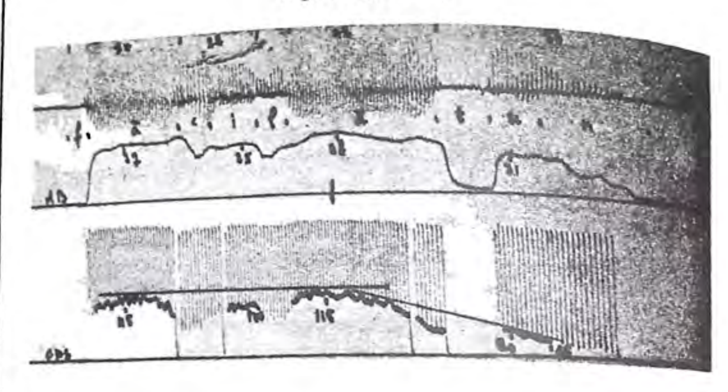


Fig. 12 (*mustaf'ilun*)

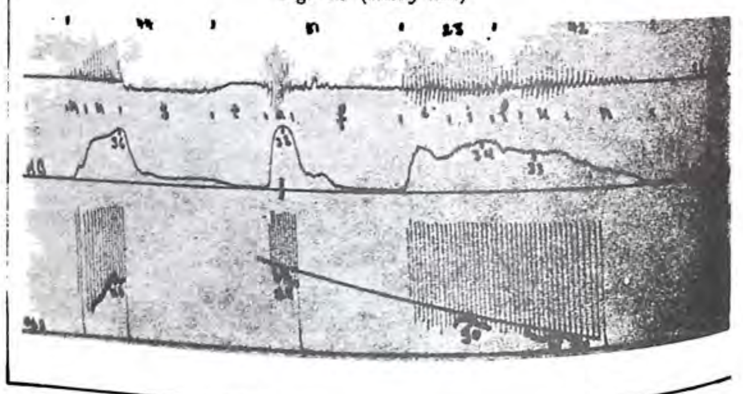
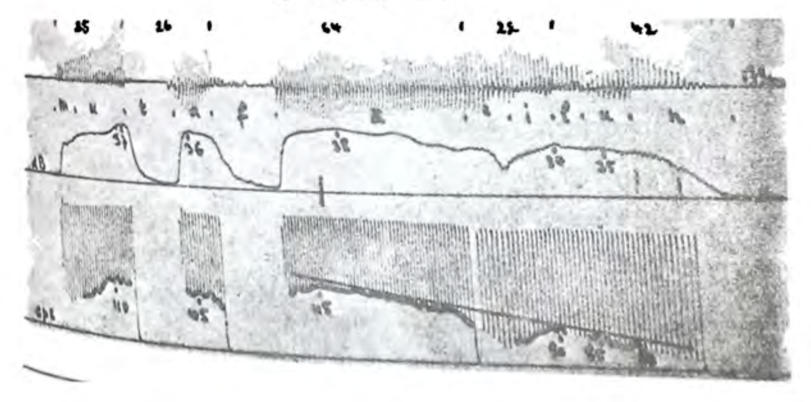
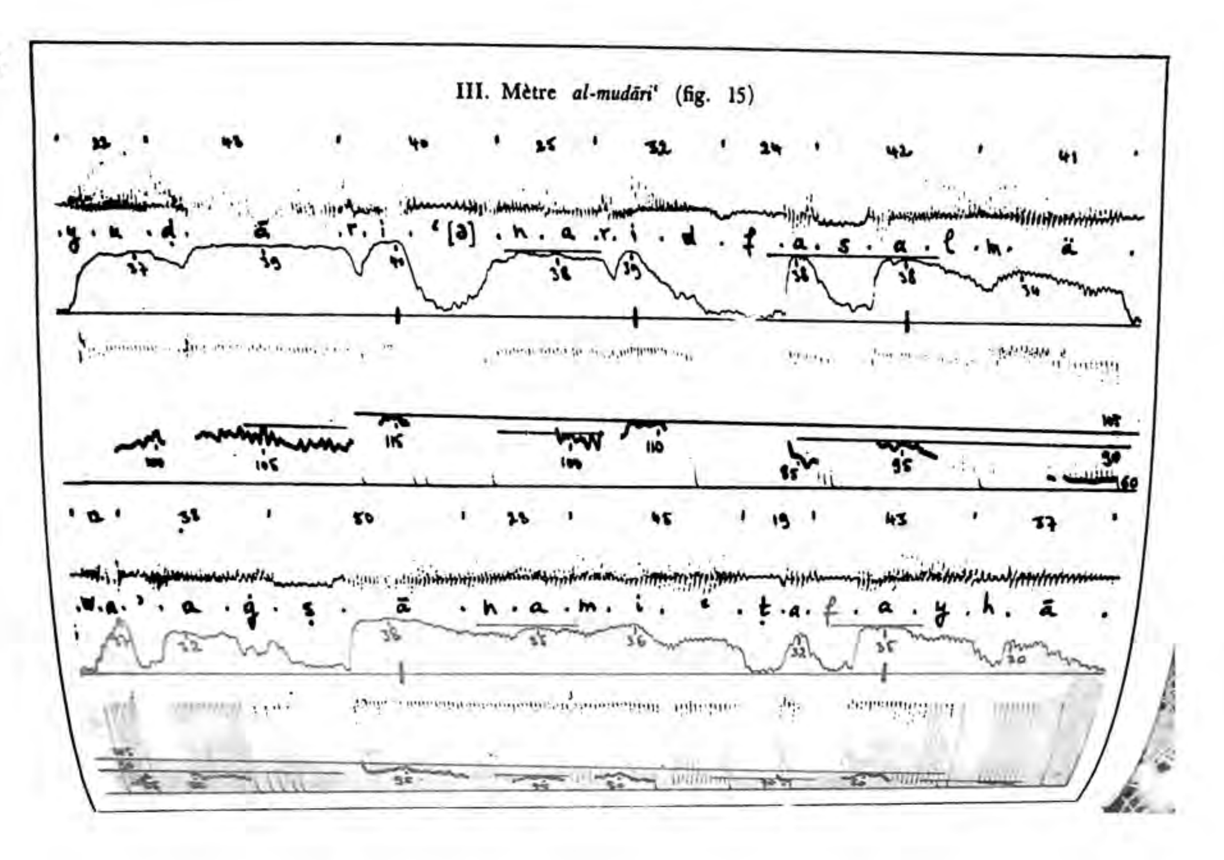


Fig. 13 (*maf'ūlātu*)

Fig. 14 (*mutafā'ilun*)





III. Mètre *al-muḍāri'* (fig. 15)

استنتاجات ختامية وملاحظات

هذه الفحوص الاولية هي نتيجة لعملية تجريبية واحدة، وبذا فهي لا بد ان تشكو من بعض النواقص والثغرات. من هنا، يجدر تأملها بالحذر الذي يفرضه كونها مؤسسة على قراءة واحدة (هي قراءتي)، فهي لا تعكس هنا الا نموذج تلفظ منطقة معينة من العالم العربي.

بعد هذا، يمكن القول إن هذه النتائج جاءت لتؤكد، في مجموعها، التحاليل والفرضيات التي سبق أن تقدم بها اغلب المستعربين والعلماء، خاصة فيما يتعلق بالاساس الكمي لايقاع اللغة العربية الكلاسيكية، والعلاقات الكمية بين المقاطع الطويلة والقصيرة، وطبيعة النبر accent، كما إنها تأتي بتفاصيل وتمييزات جديدة، خصوصاً على مستوى الميلوديا وموضع النبر ووظيفتها الايقاعية.

١ـ الطبيعة الكمية للمقاطع: المقاطع القصيرة: المعدل: ٦٣، ٢١ مم (حوالي ٠,٢ ثانية)؛ المقاطع الطويلة المغلقة: المعدل: ٤٣ مم (حوالي ٠,٤ ثانية)، (تنتهي بحركة)؛ المقاطع الطويلة المفتوحة: المعدل ٩٣، ٤٨ مم (حوالي ٠,٥ ثانية) (تنتهي بحرف مد). معدل المقاطع الطويلة: ٩٦، ٤٥ علاقة المقاطع الطويلة بالقصيرة: ٩٦، ٤٥: ٦٣، ٢١ = ١٢، ٢

ملاحظات:

أ): يعادل المقطع الطويل مقطعين قصيرين او يزيد عليهما: ـ ٢ ب ب.

ب): المقطع «الشديد القصر» يرد في البداية مع «قفلة» صامتة:

أَرْ:	١١ + ٢٠
فَعِلُنْ:	١١ + ١٩ + ٣٦
فَعِلاتُنْ:	١٢ + ١٥ + ١٣ + ٤٢
ج):	فا (٤١) = (٤٢)
٢ـ):	العناصر الوزنية (مأخوذة بحسب النظام الغربي):
عَلاَ:	ـ وتد مجموع (مقطع قصير + مقطع طويل)
مَفَا:	٢٤ + ٤٢ = ٦٦
عِلُنْ:	٢٨ + ٥٢ = ٨٠
	٢٨ + ٣٥ = ٦٣

وتد مفروق (مقطع + مقطع قصير) ـ ب

فاء: ٥٢ + ٢٥ = ٧٧

فَعْل: ٢٥ + ٢٨ = ٧٣

فاصلة صغرى (مقطعان قصيران + مقطع طويل) ب ب ـ

فعِلُنْ: ١١ + ١٩ + ٣٦ = ٦٦

جَبَلُنْ: ٢٤ + ١٨ + ٣٥ =٧٧

مُتُفا: ٣٠ + ٢٦ + ٥٩ = ١١٥

فَعِلَتُنْ: ١٢ + ١٥ + ١٣ + ٤٢ = ٨٢

سَمَكَتُنْ: ٢٤ + ١٥ + ١٩ + ٣٥ = ٩٣

٣ ـ المدة «النظرية» للتفاعيل:

فاعِلُنْ: ٤٥ + ١٨ + ٣٧ = ١٠٠مم

فَعُولُنْ: ١٣ + ٣٨ + ٤٠ = ٩١

مفاعِيلُنْ: ١٤ + ٥٦ + ٥٢ + ٤٢ = ١٦٤

مُسْتَفْعِلُنْ: ٤٤ + ٥١ + ٢٣ + ٤٢ = ١٦٠

مُفاعَلَتُنْ: ٢٥ + ٥٤ + ٢٣ + ١٨ + ٥٠ = ١٧٠

مُتَفَاعِلُنْ: ٢٥ + ٢٦ + ٦٤ + ٢٢ + ٣٢ = ١٧٩

فاعِلاتُنْ: ٣٤ + ٢٢ + ٤٨ + ٥٦ = ١٦٠

مَفْعُولاتُ: ٤٩ + ٥٠ + ٤٩ + ٣٠ = ١٧٨

معدل المدة: ١٦٨،٥٠مم

الحد الأدنى من الفارق: ١٩مم (٠،٨ ثانية) ١٩ مم) ١٠ ٪).

تتوزع التفاعيل الطويلة (الست الاخيرات)، من وجهة نظر وزنية، على نمطين:

١ ـ (٣) طويلا + (١) قصيرة = ١٦٩،٥٩

٢ ـ (٢) طويلتان + (٢) قصيرتين =١٦٦،٢٦

هذا يعني إنهن متساويات في الديمومة (الفارق يقل عن ٠،١٤ ثانية)

٤ـ النبر *accent*:

يتصف النبر بقوته. فهو يجمع بين العلو والحدة، ولكنه يبدو واضحاً أكثر على المستوى الاول (مستوى العلو):

ـ وهو بارز بوضوح في: «عِلُنْ» (الرسم البياني رقم ٣ أ)، **«فاعـ»** (الرسم: ٤ أ)، **«زهْر»** (٤ ب)، **«فعِلُن»** (٥ ب)، **«جَبَلُنْ»** (٥ ج)، **«فَعِلاتُنْ»** (٦ أ)، **«مُتَفاعِلُنْ»** (١٤)، **«فاعِلاتُنْ»** (١١).

ـ غائب أو ضعيفٌ أو يتضمن إنفصالا بين الحدة والعلو في: «ازِ» (٢ ب)، «عِلِـ» (٢ أ)،
«عَلِ» (٣ ج)، «مَقَا» (٣ ب)، «مُتَفَا» (٥ أ).

ـ مترددٌ بين المقطعين الاولين في: «سَمَكْتَنْ» (٦ ب).

ـ مضاعفٌ في: «مَفَاعِيلُنْ» (٦)، «مُفَاعَلَتُنْ»(١٠)، «مَفعُولات»(١٢).

ملاحظات:

أ): يمكن أن يكون سبب الفصل أو المضاعفة أو الغياب عائداً إلى قصور في الاداء.

ب): حين يكون النبر شديد الوضوح، فان الحدة والعلو يتخذان بنية على هيئة قبة، وإلا فانهما يشكلان بنى شبيهة بالأعمدة.

جـ): حين يبدو نبر الحدة باهت الحضور احياناً (على هيئة عمود) أو شبه غائب، فان نبر العلو يبدو نسبياً شديد الوضوح (الرسوم: ٢ب، ٣جـ، ٥أ، ٦ب، وخصوصاً: ٧).

د): نلاحظ في «مفا» (الرسم: ٣ب) فصلاً واضحاً بين نبرَي الحدة والعلو، حيث يرد الاول في الموضع المتوقع، في حين يرد الثاني في المقطع الطويل النهائي.

هـ): تبدو هذه الظاهرة مقلوبة في «مُتَفا» (رسم: ٥أ) حيث يرد نبر الحدة في المقطع الطويل النهائي، ونبر العلو في المقطع الاول القصير.

وترينا تسجيلات أخرى لم يتم ايرادها هنا ان النبر القويّ إنما يقع على المقطع النهائي المغلق (الممتد، المصحوب بالوقف).

ملحوظات عامة:

انطلاقاً من هذه الفحوص، وكذلك من النتائج الاولى المتوفرة من التسجيلات الصوتية للبحور العربية، يمكن أن نتقدم بنقاط عديدة، غير أن تقلبات البحور وتمازجها الايقاعي، الذي كشفت عنه التجارب، يجعل الاستنتاجات وامكانات الايضاح في منتهى الصعوبة. مع ذلك، من الجائز ان نطرح الملحوظات الأولية التالية:

١ ـ أن الطابع الكمي لايقاع البيت العربي مؤكد بوضوح، بل يبدو أنه يشكل الأساسي للشعر القديم

٢ ـ إذا أخذنا المعدلات الناتجة بعين الاعتبار، فان قاعدة أخرى ستتأكد هنا أيضاً، إلا وهي علاقة المقاطع الطويلة بالقصيرة: فمقطع طويل يساوي اثنين قصيرين أو يزيد عنهما. غير أن طبيعة التلفظ والمحيط المقطعي (المقاطع المجاورة) ومكان النبر وعوامل أخرى، تجعل، هذه العلاقة متغيرة بنحو يصعب القبض عليه بسهولة؛

٣ ـ النبر واضح غالباً وقويّ (أي مشتملةً على العلو والحدة)، ولكن اشارات عديدة تدفع إلى اعطاء الأهمية إلى العلو.

٤ ـ يلعب النبر دوراً ايقاعياً، بصورة مؤكدة. ولكن هذا الدور مختزل غالباً إلى وظيفة تقوية أو تعويض، وهذا ما يؤكد الفكرة التي تتقدم بها هذه الأطروحة (القسم الثالث ـ الفصل الرابع).

٥ ـ ويلقي هذا الاستنتاج ما يدعمه في ظاهرة بغياب النبر احياناً، أو تردّده أو الفصل (بين الحدة والعلو) أو المضاعفة، وأحياناً بعدم ثبات موقع هذا النبر.

(فيما عدا «مُفاعَلَتُنْ» و«مَفعُولاتُ» فان مينوغرامات التفاعيل الأساسية تبدو وهي تؤكد وجهة نظر «ڤيل» (القسم الثالث، الفصل الاول) بخصوص موضع النبر قياساً إلى الوتد. ولكن من جهة أخرى، تظل علاقة هذه النظرية بفرضية ما يدعوه هو بالايقاع «الصاعد» و«الهابط»، بحاجة إلى تدقيق).

٦ ـ وفي حين تتصف الحدة بأنها موحدة المستوى، فان الاداء يمثل خطاً هابطاً ينبسط على شطري البيت الذي يعامل كجملة واحدة.

٧ ـ مع هذا فان الاداء يتميز بمستويين اوليين، احدهما أعلى والآخر أدنى، من جهة، ومن جهة ثانية بحركات داخلية، صاعدة وهابطة، تقوم بتقطيع المجاميع التركيبية والوزنية واختراقها.

(أميل إلى الاعتقاد بأن البيت العربي الحديث يستفيد إلى درجة كبيرة من هذه الخصائص الايقاعية، ولكن هذا الاعتقاد يظل بحاجة إلى دراسة دقيقة فاحصة).

فهرس

ملحق